لوحات الغلاف

(أم الخير .. والكتاكيت)
للفنان يوسف كامل

أحد اقطاب الرعيل الأول فى الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة ، ورائد المدرسة التاثيرية المصرية فى فن التصوير .

ففى الوقت الذى جاء فيه (المثال مختار) مبشرا بالبعث الجديد لفن النحت المصرى الأصيل .. قامت دعوة (يوسف كامل) لاحياء فن التصوير ، واتسمت دعوته بالحماس الشديد للتعبير عن مظاهر الحياة وجمال الطبيعة فى بلادنا ، وعلى الأخص فى الريف !!

واختار مرسمه فى كوخ صغير ، على أطراف المطرية ، بين الحقول الى جوار الفلاحين ، يعيش بينهم ، ويغمس ريشته فى ألوان صافية صاحية ، تفصح عن حرارة عشقه لبلاده ، وتفيض بالحب لجيرانه البسطاء الطيبين !!

ويزيد عمره اليوم على السبعين ، وهو مازال كل يوم ينقل على لوحاته صورا من حياتهم ، ويزيد انتاجه ثراءا مع الأيام .. ويتدفق تعبيره نابضا بالحياة ، وتتالق الوانه بروح الشباب !!

ولوحته (أم الخير .. والكتاكيت) مثل حى لأهمية تعايش الفنان فى أعماق البيئة ، حتى يتحقق للعمل الفنى اهم مقوماته .. الصدق .. والحياة !!

(سيدة جالسة)
للفنان انور عبد المولى

مثل بارقة الأمل .. مضى قبل اكتمال خيره للفن والحياة .. ومع رحلته الوجيزة ، اهدى الى جيله والأجيال الآتية مثالا نبيلا فى صدق الفنان مع نفسه والوجود ، وايمانه بذاته ، والخلود .. وتفانيه فى أداء رسالته فى صمت واصرار !!

عرفته من خلال همساته العميقة الطيبة التى اسر بها الى الصخر ، فى بيت السنارى بحى السيدة زينب ، واودعها فى هذه التماثيل المتناثرة فى غموض هذا البيت العتيق ، فاستانست فى اعماله الى الجانب الانسانى الخالص ، واكبرت أصالة الروح المصرية الشفافة ، تسرى متصلة – فى كيان الحجر – من أبعد آماد الزمن حتى اليوم !!

ومات بالأمس الفنان .. وبدانا نتامل من بعده التماثيل ، نلتمس فيها الصفاء ، ونتسلهمها اسرار الجمال المطلق .. فى الحقيقة .. والطبيعة .. والانسان !!

الرسوم الداخلية للفنانين

- جميل شفيق
- زكريا الزينى
- على دسوقى
- وجدى حبشى
- خطوط : جابر الجبار



عرفنا شيئا من تاريخ أداة الحكم فى بلادنا ، وكيف أن الزمن قد أثقلها باعباء وأدواء جعلت تحركها بطيئا وسيرها عسيرا ، واستقامتها أمرا مستحيلا •

وعرفنا أنها مرت فى حقبتين ـ مع التبسيط ـ حقبة كانت تخدم فيها سيدا واحدا ، كان المحكوم فى ظله معدوما ، ثم سادة تتناقض مصلحتهم فيما بينهم ، وان اتفقت فى شىء واحد هو الخوف من (المحكومين) والعمل على تكبيلهم وتكميمهم ، وارضائهم بالقليل •

والحديث فى هذا التاريخ ذو سعة ، ولو استرسلنا لمغرياته ، لما خلصنا الى جوهر البحث ، وهو كيف نصلح أداة الحكم فى بلادنا ، ونجعلها خادما للناس أمينا نشيطا ذكيا مدركا متواضعا لطيفا • وقد قلت (خادما للناس) عن عمد ، ولم أقل خادما (للمحكومين) ، ذلك لأن الأداة الحكومية يجب أن تخدم الحاكم ، وتستجيب لأوامره ، وتتجنب نواهيه ، وأن تفهمه فى سرعة وبلا تلكؤ ، وأن تحقق له ما يطلب ، كما وكيفا ، ليس أكثر مما يطلب وليس أقل ، فلا سبيل الى خدمة (المحكومين) الا بتنفيذ سياسة الحاكمين ، والأداة الحكومية ، التى تطيع المحكومين ، وتصم آذانها عن أوامر ونواهى الحاكمين ، لا تكون أداة (حاكمة) بل تكون عدما لا يفضى الا الى الفوضى ، أما الأداة الحكومية التى تلبى أمر الحاكم ، وتحقق طلب المحكوم ، فهى أداة متوازنة ، وتوازنها ، هو جوهر رسالتها •

* * *

ولكن لا يجدر بنا أن نتشاءم ، حينما نرى أداة الحكم عندنا ، جهازا عتيقا ، تآكلت منه بعض أجزائه أو علاها الصدأ ، وتورمت أجزاء أخرى أو ملأها الصديد ، وتقيحت أعضاء أو اشتدت عفونتها • فان الشكوى ـ كما سلف القول ـ من أداة الحكم، ولدت مع أداة الحكم منذ خطا الانسان أولى خطواته •

ففى القرآن مثلا لم يرد لفظ (الحكام) الا مرة واحدة ، ومع ذلك اقترن هذا اللفظ بالرشوة •

فقد جاء فى الآية الكريمة الثانية والثمانين بعد المائة فى سورة « البقرة » : « ولا تاكلوا أموالكم بينكم بالباطل وتدلوا بها الى الحكام » • وفي تراثنا

العربى ، شكاوى من عيوب الحكام منها هذه الأبيات التى أوردها « الفخرى » فى الصفحة ٢١٤ من « الآداب السلطانية » عن عهد تدهور الدولة العباسية :

وزير لا يمل من الرقاعة
يولى ثم يعزل بعد ساعة
ويدنى من تعجل منه مال
ويبعد من توسل بالشفاعة
اذا أهل الرشا صاروا اليه
فأحظى القوم أوفرهم بضاعة

وكتاب «الفاشوش فى حكم قراقوش» لابن مماتى مستند قائم بذاته فى نقد الحاكم ، وهو لا يقل أهمية ولا شهرة عن كتاب « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » .

ولكن قد يكون تقرير حديث يكتبه خبير ينتمى الى دولة حديثة ، أقدر على ادخال العزاء الى قلوبنا ، مما احتواه التراث العربى من شعر ونثر فى نقد الحكام والأداة الحكومية ، اذ يسهل القول بأن ما كان يقترفه الحكام فى الماضى قد طوته الأيام وأقامت على أنقاضه حكومات ذات كفاية رفيعة ، خالية من العطب ، قائمة على أسس علمية حديثة .

فلننظر ماذا قال الخبير (سنكر) وهو انجليزى استقدمته الحكومة المصرية سنة ١٩٥٠ ليشخص داء الأداة الحكومية فى مصر ثم يصف علاجا ، قال :

« اجتازت انجلترا فيما مضى مرحلة كان يجرى فيها التعيين فى خدمة الحكومة لا على أساس الصلاحية للعمل ، بل تحت تأثير العوامل السياسية والنفوذ الشخصى ، وقد أسفر هذا النظام عن عدة مساوىء ، اذ كان ينكر على كل مواطن مزود بالمؤهلات المطلوبة الحق فى أن يتبارى مع غيره على قدم المساواة للتوظف فى خدمة الحكومة ، وقد فقدت الحكومة ميزة الانتفاع بخدمات نفر من أقدر الرجال ، وذلك لأن غيرهم ممن لم يكن لهم سوى النفوذ السياسى أو الشخصى قد حلوا محلهم ، وقدفت ذلك فى عزيمة الموظفين الموجودين بالخدمة ، وثناهم عن أداء واجبهم لأن سبيل التقدم لم يكن وقفا على جهدهم وكفايتهم فى عملهم ، بل كان يستند الى فرص المحاباة السياسية والشخصية .

ولم تستطع الأداة الحكومية تزويد الحكومات المتعاقبة بالخبرة المتواصلة فى الأعمال ، لأن شاغلى الوظائف الرئيسية كانوا يتغيرون بتغير الوزارات ، كما زاد عدد الموظفين الحكوميين أكثر مما هو لازم للعمل نتيجة لايجاد وظائف للمقربين من الوزراء والرؤساء .

ولم يكن الحال فى الولايات المتحدة بأحسن منه فى بريطانيا ، فقد كان نظام المحسوبية السياسية هو الطابع المميز لجميع الشئون المتعلقة بالوظيفة (١) .

وكان مؤدى نظام المحسوبية أن يستأثر الحزب الذى فاز فى الانتخابات بغالبية الوظائف ، فيقصى عنها شاغليها من أنصار الحزب المنهزم ويحل محلهم أنصاره . واستمر الوضع على هذه الصورة القبيحة ، حتى سنة ١٨٠١ ، فزادت قبحا ، فقد قرر الرئيس « جفرسون » أن يعتبر الحكومة مغنما يتقاسمه الحزبان الحاكم والمعارض ، لكل منهما النصف .

والله وحده يعلم ، كيف كان يوزع الحزب الوظائف على أنصاره ، ومقابل أى أتاوات ،وبقصد تحقيق أى أغراض ، وترضيا لأى طراز من الشخصيات .

ولكن بغير خوض فى التفاصيل ، يمكن أن نقول، ونحن مطمئنون ، ان الوظائف فى ظل نظام الغنائم، كانت من نصيب أكثر الرجال جرأة ، وأشدهم حماسة فى مناصرة الحزب ، وأعلاهم صوتا ،وأبرعهم فى المناورة ، والابتزاز والتهديد .

وكانت ثالثة الأثافى فى هذا الاتجاه قانون أصدره الرئيس « جاكسون » ، جعل شغل الوظائف مؤقتا ، وحدد التأقيت بأربع سنوات ، لتتلاءم مع مدة رياسة الجمهورية ، ويتيسر للحزب الحاكم ، أن يطرد نصف الموظفين ، ويعين مكانهم أنصاره .

جملة القول أن أداة الحكم ، وجدت فى كل عهد ، من الظروف السياسية والاجتماعية ، ما يعوقها عن أداء رسالتها ، وما يفرض عليها من الموظفين من لا يصلحون للعمل فيها ، وما يقودها الى عثرات الغموض فى الأوامر الصادرة ، والقوانين النافذة ، وآفات تجمع السلطة فى يد الرؤساء ، وتضارب الاختصاصات ، وفقدان المرءوسين الشعور بالاطمئنان الى مستقبلهم ، والى عدالة ما يلقونه من معاملة .

أوهام يجب أن تبدد

ولما كان علاج الاداة ، كعلاج أى مرض (٢) يحتاج الى معرفة الحقائق المادية المتصلة بالاداة الحكومية من حيث الظروف الاجتماعية والسياسية التى شكلتها ،

وخلقت سماتها وصفاتها وخصائصها ، ومن حيث الوقوف الكامل على عناصر تكوينها ـ أى القوانين واللوائح التى خلقتها ووزعت اختصاصاتها ، وعدد الموظفين ، والظروف المادية والادبية التى يعيشون فيها ، ونظرتهم الى المواطنين والى الرؤساء ، والى الوظيفة الموكولة اليهم •

كذلك يجب أن نستبعد كل الاوهام التى تحول بيننا وبين أن نعرف الحقائق المطلوبة • وقد أحاط بموضوع الاداة الحكومية فى مصر ، واختلالها بضعة أوهام سنحاول تبديدها •

الوهم الاول لوائح العهد العثمانى ، وعهد الاحتلال :

يتردد على ألسنة بعض الذين يتصدون لعلاج الاداة الحكومية فى بلادنا ، أن من العلل التى تشكو منها هذه الاداة ، أنها لاتزال تحكم بلوائح وفرمانات ودكريتات صادرة فى عهد الحكم العثمانى وحكم محمد على ، وعلى أحسن الفروض ، فى عهد الاحتلال البريطانى • وليس ثمة شىء أبعد عن الحقيقة من هذا الوهم • فان جميع قوانيننا الاساسية كالقانون المدنى ، والاجراءات المدنية ، والاجراءات الجنائية ، ونظام القضاء ، والضرائب ، والشهر العقارى ، والمخازن والتوريدات ، والادارة المحلية ، أو الحكومة المحلية ، والنقابات المهنية ، والشركات والمؤسسات والهيئات ، وما يتفرع عنها من قوانين ثانوية أو لوائح أو قرارات وزارية ، كل هذه القوانين الاساسية والفرعية قد صدرت فى عهد الحكم المصرى قبل الثورة بل صدر معظمها ـ معدلا أو على أسس جديدة ـ فى عهد الثورة •

فاذا أردنا أن نعلق عيوب الاداة الحكومية على (شماعة) ، فلتكن هذه (الشماعة) شيئا آخر غير القوانين او لنقل ان هذه القوانين هى مصدر العيب فى الاداة الحكومية . ولكن لا لأنها صدرت منذ العهد العثمانى ، أو عهد الاحتلال ، بل لانها قوانين معيبة فى ذاتها •

وسنرى حالا أن القانون وحده ليس قادرا على اصلاح العيوب لا فى الاداة الحكومية وحدها ، بل فى أى نظام سياسى أو اجتماعى ضعيف أو معيب ، أو دبت اليه أمراض الطفولة أو الشيخوخة ، والانظمة الاجتماعية والسياسية ، معرضة لامراض الفترتين ، ولامراض فترة المراهقة أيضا ، مثلها فى ذلك مثل الانسان الفرد ، سواء بسواء •

الوهم الثانى • الروتين هو أصل المصائب :

ومن الاوهام الشائعة والضارة كذلك ، الوهم القائم على أن ما تعانيه أداة الحكم فى بلادنا ، أو فى أى بلد آخر ، هو أنها تستند الى (روتين) أو تقوم عليه • وهو كلام لامعنى له ، ولا يصح لباحث مدقق أن يتورط فيه • اذ أن (الروتين) هو النظام ، هو (القاعدة العامة) التى تحكم نشاطا ما ، أو عملا من الاعمال ، و (الروتين) فى ذاته هو أعلى مراحل التنظيم ، لا يصل اليه العمل القانونى أو النشاط الانسانى ، الا بعد مراحل طويلة من التجربة ، وبعد جهود مضنية من السعى الدائب المحفوف من الجانبين بالاخطاء والمخاطر •

والانظمة الطبيعية تحكمها (روتين) ثابت مستقر فالشمس تشرق كل يوم من المشرق فى الصباح ، وتغرب كل يوم فى المغرب فى المساء ، وفصول السنة تتعاقب ، فالشتاء يأتى فى أعقاب الخريف ، والصيف فى أعقاب الربيع ، وجسم الانسان يحكمه (روتين) يتمثل فى عمليات الهضم والتنفس والتناسل • وأن يختل (الروتين) يكون اختلاله ، أزمة للناس، تتمثل أحيانا فى عواصف غير متوقعة ، أو فيضانات غير مسبوقة ، كما تتمثل للانسان فى أزمات الهضم والارق والحمى ••• الخ •

(فالروتين) غاية مطلوبة فى ذاتها ، وهى تعين العاملين وسائر المتعاملين فى الجهاز الحكومى ، أو الجهاز فى أية جهة من جهات الادارة ، سواء كانت حكومية أو حرة ، على معرفة القواعد والضوابط والمواعيد والنماذج والتكاليف والمطلوبات المالية والمادية المطلوبة منها •

وسمة (الروتين) الاساسية الثبات ، والتبسيط• فاذا كان هناك خلل فى القواعد الاساسية الضابطة للاداة الحكومية ، فليس مرد هذا الخلل ، ان هذه القواعد كونت (روتين) ثابت ومستقر ، بل لان هذه القواعد فى ذاتها معيبة • فحملتنا لا يجب أن تكون على (الروتين) لان انعدام (الروتين) لايؤدى الا الى الفوضى ، والى مضاعفة المتاعب ، والى مزيد من التلكؤ فى الاداء ، وانفساح فرص التلاعب والغش والرشوة والتمييز بين المتساوين والأنداد •

فليكن شعارنا اذن (روتيننا) سليما وبسيطا وواضحا • بدلا من حملة شعارها الهجوم على الروتين •

ان كثيرين ممن يعودون من بعض بلاد أوروبا أو امريكا ، يلهجون بالثناء على سهولة التعامل مع موظفى

الحكومة أو الشركات الخاصة ، وحسن استجابتهم ، لما يطلب منهم ، وفهمهم لـواجبهم ، ورغبتهم فى المساعدة والمشاركة . ومعنى ذلك ان هذه الدول وصلت الى (روتين) يعين على أداء الخدمات ، ويحقق الغرض من الاداة الحكومية ، فلنعمل ليقوم فى بلادنا (روتين مثله) .

الوهم الثالث : ان القانون كفيل باصلاح أداة الحكم:

يسيطر على اعتقاد بعض الذين يهمهم اصلاح أداة الحكم فى بلادنا ، أن نقطة الابتداء هى اصلاح القانون الحالى ويحسبون أن هذا الاصلاح ان لم يكن كل الحل فهو أكثر من نصفه . وهو للاسف اعتقاد مضلل وضار معا . ولقد جربناه فى اصلاح النظام القضائى فبسطنا من اجراءات التقاضى ، وألزمنا القاضى بمواعيد ليفصل فى الدعوى ، وأقمنا العقبات فى وجه أسباب التأجيل المتحللة ولكن لم يحقق هذا كله ما نصبو اليه من أن تكون دار العدالة على النحو الذى يحب لها نظافة ووقارا ، وان يكون التعامل مع المحاكم ، عملا سهلا ميسرا ، لا تجربة مؤلمة .

حسبك أن تعلم ان الذين يرفعون طعونهم الى محكمة النقض يلزمون بأن يقدموا دفاعهم ومستنداتهم فى أقل من ٦٠ يوما ، وان خصومهم المطعون لديهم تتاح لهم فرصة الرد على الطعن المقام ضدهم فى مثل هذه الفترة ، فاذا انقضت ثلاثة شهور على رفع الطعن أصبحت القضية صالحة للحكم فيها ، ومع ذلك فان القضايا المعروضة على محكمة النقض لايفصل فيها قبل ٥ سنوات من تاريخ رفعها .

فاذا زرت دور القضاء اليوم ، حتى ما أقيم منها بناؤه ، من سنتين أو خمس سنوات مثلا ، هالك ضيق ممرات المحكمة ، وازدحامها بالمئات من المتقاضين والشهود ورجال الشرطة وكتبة المحامين ، وباعة المرطبات والصحف والسجائر ، وأصم اذنك الصراخ والضجيج ، فاذا حاولت أن تدخل الى قاعة المحكمة، وجدتها فى الاغلب الاعم ، حجرة صغيرة ضيقة ، ووجدت على بابها سدودا عالية من الكتل البشرية المتلاصقة والمتلاحمة ، وعجبت بعد ذلك كيف يترافع المحامون ، وكيف يسمع القضاء ، واذا رأيت أن جدول بعض المحاكم فيه ما يزيد على مائة قضية ، حق لك ان تضرب كفا بكف ، لانك كنت تعتقد أن الامر كله تعديل فى قانون الاجراءات الجنائية ، وتحديد للمواعيد ، وتضييق لاسباب التأجيل . ونسيت أن وراء القانون بألفاظه وروحه ، مبان يجب أن تقام فسيحة نظيفة متفقة مع وظائف المحاكم ، وقاعات بسيطة رحبة رخيصة ، تتسع للمتقاضين ، ثم أوراق تكتب عليها الاحكام،وآلات كاتبه لتسجيل التحقيقات والمكاتبات ، دع عنك ما يجب أن يتوافر فى معاونى القضاء من صفات وخصائص لا يستطيع قانون من القوانين ، أن يخلقها فيمن لاتتوافر فيه ، سواء كان هذا القانون أصيلا أو مستوردا .

وينطبق ذلك على محاولة اصلاح جهاز الجامعات والمستشفيات والجمارك دون المبانى والادوات والمعدات والجهاز البشرى القائم بوظائفه ، ما قلناه عن النظام القضائى .

فنقطة الابتداء فى الاصلاح هى الاحاطة الشاملة بالوحدة الادارية التى يراد علاجها ومتطلبات هذا العلاج كاملة من دواء وتجهيز وتغذية وتمريض وتغيير للجو . أى من مبان وأجهزة ، وأماكن صالحة للعمل، والاعداد مناسبة لعبء العمل ، وأشخاص أكفاء له ، فان لم يكن ممكنا اصلاح الجهاز كله ، فلنبدأ بأجزاء متكاملة منه ، خير من تبديد الجهد والمال ، فيما لاينفع ولا يفيد .

اصلاح الاداة الحكومية دفعة واحدة .

يشتد أحيانا شعورنا بعيوب الاداة الحكومية فى بلادنا ، ويشتد شوقنا الى قلبها رأسا على عقب ، وتحليل أجزائها ، وتفكيكها ثم اعادة بنائها فى أيام أو أسابيع أو شهور . ونقبل فى التعبير عن هذا الشعور أو الامل ، تعبيرات تدل على عمقه ، فتقول مثلا : « هز الاداة الحكومية » .

وكثيرا ما كان يرتسم على شفتى ابتسامة اشفاق من عبارة (هز الاداة الحكومية) لان هذه الاداة لو هزت ، لانهارت .

على ان مصدر هذا الشعور ، هو شعور آخر ، أعنى الشعور بما تفرضه علينا الخطط الطموحة التى أخذنا أنفسنا بها ، لنقيم بناء اقتصاديا قويا ، نزيد بفضله وفى ظله أرزاق المواطنين ، وتزداد أمامهم فرص التقدم والرخاء .

لم نكن بدعا بين الامم ، فقد حاولت كثير منها أن ينشىء لجنة أو لجانا لاصلاح الاداة الحاكمة ، وكان الامل أن هذه اللجان ستنجح فى وضع يدها على مواطن العلة ، ثم تصف الدواء ، فتتجرعه الاداة الحكومية ، فى شهر أو سنة ، فينصلح حالها ، وتدب فيها العافية ، ولكن ثبت بعد هذا الامل عن الواقع .

ففى بريطانيا شكلت لجنة فى سنة ١٩١٨ من كبار العلماء ورجال القانون والادارة سميت لجنة الاداة الحكومية

كما شكلت لجنة فى سنة ١٩١٨ نفسها عرفت باسم لجنة (جلادستون) رئيس وزراء بريطانيا ، ولجنة (هوايتلى) سنة ١٩١٩ ولجنة (توفلين) سنة ١٩٢٥(٣)

ولكن تجربة الولايات المتحدة هى التجربة الجديرة بالنظر والاعتبار ، ففى سنة ١٩١٠ شكل الرئيس (تافت) لجنة سميت « لجنة الاقتصاد والكفاءة

فلما وجدت اللجنة انها لن تستطيع أن تحقق الغاية من تشكيلها فى فترة يمكن التنبؤ بها مقدما ، تحولت الى جهاز دائم ، وقال الرئيس « تافت » فى تبرير هذا التحويل ما يجب أن نتأمله طويلا :

« ان الاعمال التى تتولاها الحكومة يتسع نطاقها يوما بعد يوم ، والى اليوم لم تقم دونة من الدول بتحقيق كامل للوصول الى الوسائل المؤدية الى ضمان انجازها مع الحد الأعلى من السرعة ، والاقتصاد والاجادة • وانى لمقتنع بأننا لن نصل الا الى نتائج جزئية اذا قمنا فى فترات متقطعة متباعدة بعمل تحقيق عن مساوىء هيئات ادارة معينة ، وهذه النتائج مع كونها جزئية فانها لا بد أن تكون مؤقتة لعدم امتداد البحث الى ما يرتبط بها من أعمال الهيئات الاخرى • وان معضلة الحصول على أداة حكومية صالحة ليست من الوسائل التى تعالج دفعة واحدة ، بل هى مستمرة الوجود، أو دائمة التجدد»•

ولعله مما يعين على تبين المعنى الذى هدف اليه الرئيس (تافت) فى كلامه السالف ، أن نتذكر التجربه المصرية فى محاولة اصلاح الاداة الحكومية ، وكيف كنا نتصور ان هذه الاداة ستصلح لو قام ديوان المحاسبة ، أو لو أنشىء مجلس الدوله ، أو لو كان لنا ديوان موظفين ، أو لو أسست النيابة الادارية ، أو لو صدر قانون الكسب غير المشروع •

ولقد صدرت هذه القوانين ، وقامت هذه الاجهزة تباعا فى المدة ما بين سنة ١٩٤٠ وسنة ١٩٥٥ ، أى فى أقل من خمس عشرة سنة ، وكان المفروض أن يكون تلاحقها ، منشئا لحلقة حديدية ، تحيط بالاداة الحكومية ، وتصد عنها عوادى المرض ، والآفات ، وتقيمها سليمة معافاة ، ولكن شكوانا لم تكف مع ذلك عن الانطلاق والارتفاع • وهى علامة لا تدعو الى التشاؤم ، بل تدعو الى السرور والارتياح ، فان الشكوى دليل على الرغبة فى المزيد من الاصلاح والتقويم ، وعن رفض الحال القائم ، وعن الأمل فى مستقبل حكومى أكثر خيرا ، وأوفر استقامة •

الوهم الخامس : ان المؤسسة العامة أفضل فى ذاتها من المصلحة الحكومية :

صدر أول قانون منشىء ومنظم للمؤسسات العامة فى سنة ١٩٥٧ ، وهو القانون رقم ٣٢ الصادر فى ٣١ من يناير سنة ١٩٥٧ ، والذى نشر فى ٤ من فبراير من نفس السنة ، وبصدور هذا القانون ، دخل فى مجال الادارة الحكومية ، عنصر جديد، واذا كان القانون المنشىء لنظام المؤسسات ، قد خلا من تعريف ما هى المؤسسة العامة ، واكتفى فى المادة الثانية منه بالنص على ان القرار المنشىء للمؤسسة يحدد ما يمنح لها من اختصاصات السلطة العامة اللازمة لتحقيق الغرض الذى أنشئت من أجله •

ولكن هذه المادة نفسها ، والمادة ١٤ التى تحتم أن تبدأ السنة المالية للمؤسسة مع السنة المالية للدولة، وتنتهى بانتهائها والمادة ٢٠ التى تنص على ان أموال المؤسسة العامه تعتبر أموالا عامة وتجرى عليها القواعد والاحكام المتعلقة بالاموال العامة ، والمادة الخامسة التى أقامت لكل مؤسسة عامة جهة ادارية (حكومية) تتبعها ، وتمارس فى حقها سلطة الرقابة من الناحيتين الادارية والمالية •• كل هذه النصوص، كشفت بوضوح عن ان المؤسسة العامة ، هى قطعة من الجهاز الحكومى ، انتزعت منه ، ولكن السلطة العامة بقيت تلاحقها بالرقابة والتوجيه • فماذا كان اذن الغرض من انشاء هذه المؤسسات العامة ، ثم الهيئات العامة التى خلقها فيما بعد القانون رقم ٦١ لسنة ١٩٦٣ الذى صدر فى ٢٩ من ابريل سنة ١٩٦٣ •

كان الغرض من انشاء هذه الوحدات الادارية الجديدة ، استحداث طراز من الوحدات الحكومية ، متحررة من القيود المفروضة على الوحدات الادارية التقليدية المعروفة عندنا تحت اسم وزارة ومصلحة حكومية •

ولا شك ان هذا الهدف جدير بأن نسعى اليه ، كلما كانت الوظيفة التى تؤديها المؤسسة ، مغايرة للوظيفة التى تؤديها المصلحة الحكومية ، وكلما كان ممكنا أن تظفر المؤسسة بمجال أوسع من المجال المخصص للمصلحة الحكومية • فان كانت المؤسسة العامة ليست الا نسخة جديدة من المصلحة الحكومية، وكان حظ الاثنين واحدا من الحرية ، وكانت الرقابة عليها واحدة ، فانتغيير اسم المصلحة باسم المؤسسة

العامة ، هو جهد لا نفع منه ، وهو أحيانا ضار لان انتزاع الاختصاص القديم المتوارث من جهاز قديم تقليدى ، واقامته وحده ، يتصدع له الجهاز القديم ، ويبقى معه الجهاز الجديد فترة طويلة حائرا يريد أن يستكمل أدواته ووحداته الادارية ، وهذا الاستكمال عادة جهد مضن ، ويستنفد من الوقت والمال شيئا غير قليل .

وقد أثبتت التجربة (ونحن لا شك فى دور تجارب) ان المصلحة الواحدة تلد مؤسسات كثيرة ، ولابد لكل مؤسسة من مقر ومجلس ادارة ورئيس مجلس وأعضاء ، ولا تنال ميزانية الدولة من هذا التفتيت الا الاعباء ، ثم يتضح آخر الامر أن المؤسسة لا تعدو أن تكون مصلحة حكومية ، بكل قيودها وأوضاعها ، وكل التزاماتها وارتباطاتها ،مع عيب خاص بها ، هى انها مولود جديد يتحسس طريقه الى الحياة ويتعثر ، وينشىء لنفسه تقاليده الادارية .

وانه لتتولانى الدهشة كلما عرفت أن مصلحة وليدة استطاعت أن تلد عددا جما من المؤسسات والهيئات فكانت عندى أشبه شىء بفتاة لم تصل الى سن البلوغ ، ولدت رجالا ذوى شوارب ولحى . ومع دهشتى أستطع بأن أقطع بأن الفارق بين المصلحة والمؤسسة ضئيل ، ان لم يكن معدوما ، لذلك وجب ان نتريث كثيرا قبل أن نحول المصالح الحكومية التقليدية الى مؤسسات ، وأن ندفع الوهم الذى كان يقودنا الى الاعتقاد بأن سبيل اصلاح الأداة الحكومية هو تفكيكها ثم تحويلها الى مؤسسات .

بل أنا أدعو الى اعادة النظر فى عدد من المؤسسات ، وادماجها من جديد فى مصلحة حكومية واحدة خاضعة للوزير مباشرة .

اذن انشاء المؤسسات العامة هو السبيل المضمون القصير المؤدى الى علاج الاداة الحكومية ، وان كان قيام هذه المؤسسات ضرورة لا سبيل الى انكارها عندما تباشر هذه المؤسسات نشاطا مغايرا لنشاط المصلحة الحكومية ، وحينما يمكن أن تتوافر لها القوانين واللوائح المطابقة لهذا النشاط والمتفقة معه ، والمغايرة لقوانين الدولة ومصالحها .

شرط لنجاح اصلاح الاداة الحكومية

قد يكون من لغو الكلام ، أن أقول انه لكى تنجح المحاولة المبذولة لاصلاح الاداة الحكومية ، يجب أن نكون راغبين فى هذا الاصلاح .

وقد يبدو غريبا قولى انه على كثرة ماقلنا وكتبنا وألفنا من كتب فى اصلاح الاداة الحكومية ، لم يبلغ بعد هذا الكلام من نفوسنا مبلغ الايمان . قد يكون الاكثار من القول فى هذا المعنى دليل على ان ايماننا به يتكون ، ولكنه ليس دليلا على ان هذا الايمان قد تكون فعلا .

وليست كثرة الكلام بدليل دائما على قوة الايمان، وقد ضرب الرئيس مثلا نموذجيا ، فالذين كانوا يصفقون ويقفزون طربا عندما يسمعون قصيدة شوقى التى وصف فيها الرسول عليه السلام بقوله « الاشتراكيون أنت امامهم » هم نفس الاشخاص الذين حينما طبقت عليهم الاشتراكية قالوا انها كفر يأباه الله والرسول .

فالذين يتحدثون عن الاصلاح الحكومى ، هم نفس الاشخاص الذى ينعمون فى ظل القواعد السارية بسلطات لا حصر لها ، ونقطة الابتداء فى لاصلاح الحكومى ، هو توزيع الاختصاصات بين الرؤساء والمرءوسين ، وان بقيت للرؤساء دائما سلطات التوجيه والرقابة، والمكافأة والمجازاة ، والحق فى التخطيط ووضع السياسة العامة .

ولقد قضينا دهرا نتحدث - قبل الثورة - عن اللامركزية ، وقضينا العشر السنوات الاول على الاقل من عهد الثورة فتحدث عن هذه (اللامركزية) ذاتها ، دون أن نتقدم خطوة واحدة نحوها ، كأن هذه (اللامركزية) غول نخشى أن ندنو منه فيلتهمنا .

والذين يتحدثون عن اللامركزية ، وان كان لها ألف صورة وصورة ، يفهمونها بالصورة الوحيدة التى تجردهم من بعض سلطاتهم وتنقلها الى بعض مرءوسيهم الكبار ، حتى ولو بقيت الكلمة الاخيرة لهم .

وتطلع الصحف علينا أحيانا ببيان الاختصاصات التى نزل عنها بعض الوزراء لوكلائهم ومديرى المصالح فى وزاراتهم ، فنرى أكثرها تافها لاقيمة له.

وقد شهد مؤتمر السادة رؤساء مجالس ادارات المؤسسات مظاهرة حامية لوطيس الهدف منها تعزيز سلطات هؤلاء الرؤساء ، فلما صدر القانون رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٦ مسبغا هذه السلطات عليهم ، اعتبر هذا القانون نصرا مؤزرا ، ولا شك انه لا مسئولية بغير سلطة ، وأن من حق السادة رؤساء مجالس الادارات والهيئات ، بل من حق مديرى المصانع أن يطلبوا السلطة التى تمكنهم من توجيه العمل ، ومحاسبة

المخطئين من العاملين ، ومكافأة المجدين ، والزام الجميع بالنظام ، واقامة الضبط والربط فى العمل ، فالقانون الذى يمنحهم السلطات التى تمكنهم من النهوض بهذه الاعباء ، هو قانون حميد ، ويعتبر خطوة فى سبيل اصلاح الاداة الحكومية ، ولكن يجب أن نراعى اعتبارا آخر الى جانب اعتبار منح السلطة لمن يشرف على العمل ، وهو اعتبار وجوب توزيع هذه السلطات على طبقات من المسئولين يتدرجون حتى لا يشغل رأس العمل بالتوافه ، وحتى تيسر له المراقبة والتوجيه ، وحتى يمكن أن تولد شخصيات جديدة ، تحس باستقلالها ، وتنمو مع الزمن نموا طبيعيا خاليا من آفات القهر والمحاكاة والببغاوية ٠

الوصايا العشر لاصلاح أداة الحكم

بعد أن نبدد الاوهام التى كانت تتكاثف حول موضوع أداة الحكم ، وبعد أن تصدق ارادتنا على اصلاح هذه الاداة ، نقول ان لهذا الاصلاح ــ على سبيل الاسعاف ، والعلاج ــ سبيلا توضحه وصايا عشر ، نذكرها فى اجمال فيما يلى :

الوصية الاولى : اخرجوا الى الناس ٠

الوصية الثانية : اللجان داء وليست دواء ٠

الوصية الثالثة : استعملوا التليفون والاتستعملوا البريد ٠

الوصية الرابعة : من المرسل الى المرسل اليه مباشرة ٠

الوصية الخامسة : احصوا كل اسبوع المتأخر فى المراسلات والاعمال ، واحصوها كل شهر ٠

الوصية السادسة : أقيموا مجلس (الوزارة) ومجلس (المصلحة) ٠

الوصية السابعة : امضاء واحدة على الورقة الواحدة ٠

الوصية الثامنة : الصيانة أهم من الانشاء ٠

الوصية التاسعة : أحيوا قانون الكسب غير المشروع ودعوه يتحرك ٠

الوصية العاشرة : لا مسئولية بغير سلطة ، ولا سلطة بغير فتح المصارف أو المجارى لتوصيلها من أعلى الى أسفل ٠

الوصية الاولى

« اخرجوا للناس »

تقوم فلسفة الوصايا العشر لاصلاح أداة الحكم على هذا المبدأ المجرد الشامل : ليس هناك قانون جيد ، ولا نظام جيد ، ولا أداة جيدة ، انما هناك انسان جيد ، وانسان ردىء سىء ٠ والانسان الجيد، هو الذى يجعل القانون جيدا ، ان كان القانون جيدا فى ذاته ، ويصلح من سوءاته ان كان سيئا، ويخفف من مضاره ان كان اصلاحه مستحيلا ، ويمتنع عن تنفيذه فى شجاعة وبطولة ان امتنع عليه ذلك ٠

ولذلك فان مهمة الاداة الحكومية الصالحة ، أن تتيح الفرصة للانسان الصالح أن يرقى فى سلم الوظائف ان كان موظفا ، وأن يستوفى حقه ان كان مواطنا ٠ والمواطن يكون صالحا فى نظر الاداة الحكومية ، حينما يطلب منها حقا له ، بالاسلوب وفى الموعد الذى حدده القانون ٠ ولا يهمها بعد ذلك علاقات هذا المواطن بالذات بغيره ، فهى لا تعرفه ، الا حينما يطلب منها أن تؤدى له خدمة ، أو تدفع عنه أذى ٠

وما دام ان الانسان هو العنصر الاساسى فى الاداة الحكومية ، لا تصلح الا به ، ولا تفسد الا عن طريقه ، فلا بد أن يكون الاتصال بين الاداة الحاكمة والناس أوثق ما يكون ، اذ كلما زادت صلتها قوة ، حسنت ، وكلما تراخت الصلة فسدت ٠ فلم يفسد حاكم قط أو يتردى فى وهدة الظلم أو البطش ، أو الخطأ والزلل ، أو السرقة والاختلاس ، وهو يعلم ان الناس يرونه ، ولم يورد التاريخ مثلا واحدا يكذب هذه القاعدة ٠

لذلك فاننا اذا أردنا أن نصلح أداة الحكم ــ على وجه الاستعجال ــ فلا بد أن نطلب من السادة الوزراء أولا أن يخرجوا من مكاتبهم وألا يعتصموا بها ويديروا وزاراتهم منها ٠ ليس يكفى انهم يحددون موعدا لكل من يطلب موعدا ، ولا يكفى أن يقرأوا التقارير ويطلعوا على ما تكتبه الصحف ضد أعمال وقرارات قاموا بها واتخذوها، وليس يكفى أن يجتمع الوزير بوحدات الاتحاد الاشتراكى ، واللجان النقابية ، والجماعات القيادية ، بل لا بد له من أن يطوف بمكاتب الوزارة فى ديوانها العام مرة كل شهر ، بغير موعد فيأتى الوزير من بيته الى قسم من أقسام الوزارة ، يحيى الموظفين ويجلس معهم ، ويسأل عن الاعمال المتأخرة ويراها بنفسه ، ويعرف

على الطبيعة من من الموظفين فى مكتبه ومن منهم قد تغيب شرعا أو بغير عذر مشروع . ثم ليرى فى أى ظروف يعمل الموظفون ، وبأى أقلام ، وعلى أى ورق يكتبون . مثل هذه الزيارة يجب أن تقع فى مصالح الوزارة المختلفة ومكاتبها خارج الديوان ، ثم تجب أن تقع أيضا لفروع الوزارة فى المحافظات والمراكز.

والذى نريده زيارات لا تكتب عنها الصحف ، بل لا تسمع عنها الصحف ولايصحب فيها الوزير أحد الا سكرتيره الخاص على الاكثر ، زيارة جد لا زيارة دعاية . زيارة ليس الهدف منها وضع اليد على المخطئين متلبسين بالاخطاء ، ولا اشاعة الرعب فى النفوس ، ولا اظهار الوزير فى ثوب الحازم الباطش، بل نريد زيارات تفهم ودراسة ، يعرف بها الوزير ظروف مرءوسيه ، وما يشكون منه من ظروف العمل وما يشكو منه المواطنون فى بلادهم ، بلا اعداد ولا تهيؤ كاذب . فيفصحون عن مقترحاتهم واعتراضاتهم الى الوزير وقد لا يعرفون انهم يتحدثون معه ، ويشكون منه اليه .

فمثل هذه الزيارات فوق انها ستكشف للوزير عن جوانب لا تصورها له التقارير ولا المقالات ، فانها ستلهمه بأغنى الافكار ، وأكثرها حياة ، وأوفرها صدقا ، وهى فى آخر الامر ، ستخفف من حرج صدور المواطنين بأمور لا سبيل الى علاجها أو اصلاحها على وجه سريع .

والمرجو أن يكون الوزراء قدوة الوكلاء ومديرى المصالح ، فتتوالى زيارات هؤلاء أيضا من غير اعلان سابق عنها ، فيجد الموظفون والمواطنون معا ، عددا من المسئولين ، قريبا منهم ، يسألونهم ، ويتحرون أحوالهم ويفتشون عن العيوب والاخطاء فى الوقت نفسه .

وانى كفيل باصلاح أكثر عيوب الاداة الحكومية ، من تلكؤ الاوراق ، واستغلال النفوذ ، وطمع فى الرشوة ، وتضليل للرؤساء ، وقهر للمواطنين فيما لو اضطردت هذه الزيارات . وأصبحت (روتينا) مستقرا ، ولم تقع فى حماسة كحماسة الحمى التى تشتعل ثم تنطفىء ، فلا نسمع عنها .

الوصية الثانية

« اللجان داء وليست دواء »

ما أكثر ما يسأل المواطنون عن الوزير والوكيل والمدير ، فلا يسمعون الا هذا الرد التقليدى المسئم « سيادته فى لجنة » . وما دام رئيس العمل فى لجنة ، فالاتصال به متعذر بل ممنوع . واذا كانت اللجنة منعقدة فى ساعات العمل الصباحية، برياسة الوزير فستضم فى الاغلب الاعم الوكلاء ، ولا نتيجة لهذا كله الا أن يتوقف العمل فى الوزارة ، وفى مكاتب الوكلاء ، فلا توقع ورقة ، ولا يعرض ملف ، ولا يصدر قرار ، ولا تتم مقابلة ، ويبدو أن الرؤساء مشغولون ومنهمكون فى الدرس والبحث عن حل للمشكلات .

ولكن القاعدة الذهبية « ليكن الرؤساء فى مكاتبهم فى مواعيد العمل الرسمية قبل مرءوسيهم » هى أولى بالاتباع . فاذا كانت الساعة الثامنة هى الموعد الرسمى لبدء العمل اليومى ، فاولى الناس باحترام هذا الموعد هو الوزير ، واذا حضر الوزير فى هذا الموعد ، وجد ان الوكلاء سبقوه الى مكاتبهم ، وسيجد هؤلاء ، ان المديرين قد سبقوهم الى مكاتبهم وسيبدأ يوم العمل منذ الدقيقة الاولى فيه ، وستدب فى الديوان وفى الفروع والمصالح حياة ونشاط كفيلان بأن يسبغا على عمل الوزارات والمصالح بركة .

ولست أعرف ان هناك لجنة أو مجلسا حل مشكلة ، أو أتقن دراسة مسألة ، فأكثر أعضاء اللجان والمجالس ، يحضرون الجلسات دون أن يقرأوا المذكرات التى وزعت عليهم ، وفى اللجان ميل الى (الدردشة) والخروج عن الموضوع والتسابق فى رواية الفكاهات ، والنوادر والغرائب ، وتناول المرطبات ، وشرب الشاى والقهوة ، عنصر رئيسى لا تنعقد لجنة الا به .

فاذا كان لا بد من عقد لجنة فليكن موعد انعقادها بعد ساعات العمل ، ولنخصص للرؤساء أيا كانت درجتهم دفاتر لاثبات الحضور ، وحسبنا أن يحضر الرؤساء مع مرءوسيهم ، وأن ينصرفوا آخر النهار معهم ، ولسنا فى حاجة الى هذه المظاهرات الفارغة ، مظاهرات انصراف الرؤساء من مكاتبهم بعد الثالثة والرابعة ، استدرارا لعطف الناس عليهم ، بدعوى انهم مرهقون بالعمل ، وهم فى واقع الامر ، كسالى مرفهون لا يصلون الى مكاتبهم الا حين يحلو لهم .

الوصية الثالثة

« استعملوا التليفون ولا تلجأوا الى البريد »

لا تدخل مكتب أحد من الرؤساء الا وتجد على منضدة خاصة كومة من التليفونات ، والمفروض ان هذه الاجهزة لم توضع للزينة ، وانما وضعت لانجاز الاعمال ، والاتصال بفروع العمل داخل المدينة وخارجها • ولكن الثابت ان هذه التليفونات هي وسيلة معطلة ، لان الوسيلة الوحيدة المعترف بها للاتصال والتفاهم وانجاز الاعمال هي الخطابات ، والسبب في ذلك ان القرار لا يكتسب شرعيته الا بامضاء يوقع عليه الرئيس ، وللخطابات خطوط ملتوية، تتعرج فيها وتتثنى حتى تخرج من مصدرها، والى أن تصل الى أهدافها ، على ما سنرى في الفقرة التالية •

ولكن لا بد من خلق عقلية جديدة تبيح للرئيس أن يتصل مباشرة بمرءوسيه - والعكس - ليفهم الموضوع ، وليصدر أمره تليفونيا ، على أن يأتي الخطاب بعد ذلك مؤكدا للامر الشفوي ، ويكتفى في الفترة ما بين التفاهم التليفوني ، ووصول الكتاب المؤكد له ، بتسجيل موجز لأمر الرئيس في دفتر اشارات تليفونية عند طرفي المحادثة •

ولا بد أن يتقرر أن من حق المرءوسين أن يتصلوا تليفونيا برؤسائهم وأن تفسح هذه القاعدة التالية التي تقضي بأن الرئيس هو وحده الذي يملك أن يوجه الخطاب ، وان المرءوس لا يملك الا الرد • لابد أن يوضع دستور جديد للادارة يبيح للمرءوسين أن يتصلوا مباشرة بالرئيس المباشر وبالرئيس الأعلى تليفونيا ، ليعرضوا الموضوع وليتلقوا الامر ، ليسرعوا بالتنفيذ ، دون انتظار للكتاب الرسمي المؤكد للأمر •

ولقد شكت مصلحة البريد من كثرة المراسلات المسجلة المتبادلة بين مصالح الحكومة في المدن الكبرى كالقاهرة والاسكندرية ، ورجت في الحاح أن يتم تبادل هذه المراسلات عن طريق السعاة الذين يملأون ردهات وممرات الوزارات والمصالح على ان الذين يصحبوا معهم دفاتر المراسلات • وعلى الرغم من ان هذه الطريقة أكثر نجاعة وأقصر وقتا ، فان الوزارات والمصالح لم تستطع أن تنتزع من قلبها غرامها الشديد بالمراسلة البريدية المسجلة التي قد تتأخر - أو التي تتأخر عادة أياما طويلة •

الوصية الرابعة

« من المرسل الى المرسل اليه مباشرة »

لا تسلك المراسلات الحكومية خطوطا مستقيمة ، فهذه المراسلات اما أن تسير في خطوط منحنية ، أو خطوط متعرجة أو حلزونية ، او متقطعة •

فالكتاب الحكومي لا يخرج من مكتب الوزير مثلا الى مكتب مدير المصلحة أو مكتب الوزير الاخر ، بل لا بد أن يمر في القيودات ، ليسجل في دفتر الصادر ، ثم اذا وصل الى الوزارة أو المصلحة ، استقبلته ادارة القيودات ، ليسجل في دفتر الوارد، ثم تتناوله أيد كثيرة قبل أن يعرض على الوزير أو الرئيس المختص •

وقد لا يكون غريبا أن يصدر الخطاب من المرسل ، ثم تنقضي أيام ولا يصل الى المرسل اليه ، فيدور البحث في الجهة المرسل اليها ، فلا تعثر عليه ، ثم يدور البحث في الجهة المرسل منها ، فاذا هو باق لم يتحرك بعد ، لانه لم يقيد في دفتر الصادر • وبين الصادر والوارد ، قد تختفي المراسلة ، في حين يكون صاحب الحاجة فيها ، قد قطع أميالا بين الجهتين ذهابا وايابا وصعودا وهبوطا، مع تحمل الاهانة ومذلة السؤال عن رقم الصادر ورقم الوارد ، وتاريخ الارسال وساعته •

ولذلك يجب أن يوضع حد لهذا التعرج والتثني ، وأن يصدر الخطاب من الجهة المرسلة مباشرة الى الجهة المرسل اليها ، ويكون في كل مكتب دفتر صادر خاص به ، يصب في آخر النهار في دفتر عام للصادر تقيد فيه مراسلات الديوان أو المصلحة ، برقمها الخاص في الدفتر الخاص ، ثم برقمها المتسلسل في الدفتر العام •

الوصية الخامسة

« امضاء واحدة على الورقة الواحدة »

يجب أن ينتهي عهد الامضاءات على الورقة الحكومية الواحدة ، والتي كان القصد منها قديما التأكد من سلامة الورقة ، واقامة الحوائل في وجه الاختلاس والتزوير وتبديد أموال الدولة • ولكن التاريخ الطويل للادارة المصرية أثبت انه ليس ثمة منافذ أوسع للمزورين والمبددين والمختلسين من كثرة الامضاءات التي تزدحم على الورقة الواحدة ، والتي تلطخ وجهها بأقلام عديد من الموظفين لا يعرفون عن مضمون هذه الورقة شيئا ، وانما يوقعونها لان

اللوائح تطلب ذلك ، فاذا ضبط الاختلاس ضاعت المسئولية بين أصحاب هذه الامضاءات العديدة ، كبيرهم يرد المسئولية بأن دوره التوقيع، وصغيرهم يردها بأنه عبد المأمور • فليبدأ عهد الورقة التى تحمل امضاء واحدا أو امضائين على الاكثر ، لتتحدد المسئولية ، ثم ليصبح من السهل الميسور اعداد واصدار الاوراق التى يحتاج اليها المواطنون فى انجاز وتصريف أعمالهم •

ولنجرب ، ولو لفترة ، نظام الامضاء الواحدة لنعرف هل ستزيد الاختلاسات أم ستقل ، وهل ستشيع الفوضى فى جهازنا الادارى أم سيشملها نظام ، وستدب فيها حياة ؟

الوصية السادسة

« احصاء سريع نشيط موجز كل اسبوع وكل شهر »

لندخل نظام الاحصاء الاسبوعى والشهرى ، هو نظام يفرض على كل موظف بأن يعد فى آخرالاسبوع بيانا موجزا بالاوراق التى تسلمها والتى لم يستطع أن يصرفها ويرفع هذا البيان الى الرئيس المباشر •

وفى آخر الشهر يرفع الى الرئيس الأعلى- رئيس الادارة أو مدير المصلحة – بيان بجميع الملفات والمراسلات المعطلة •

وليست الغاية من اعداد هذه البيانات ابراز تقصير الموظفين المقصرين ، بقدر ما هى تبين مواطن النقص فى الوحدات الادارية المختلفة ، واستحثاث الرؤساء للتدخل لدفع العجلة ، ومد يد المساعدة ، واقتراح الحلول ، والاستعانة بالرؤساء الاكبر منصبا ، والاكثر نفوذا •

ومن واقع البيانات الشهرية وتحليلها ، ومقارنتها بعضها ببعض فى المصالح التابعة للوزارة الواحدة ، ثم فى المصالح التابعة للوزارات المختلفة ، يمكن وضع اليد على مواطن الضعف المشتركة فى جهاز الادارة ، وتبين أسباب العلة ، وقد يعين هذا على اقتراح الحل الامثل •

الوصية السابعة

« أنشئوا مجلس (الوزارة) ومجلس (المصلحة) »

اذا قررنا نظام الاحصاء الأسبوعى ثم الشهرى للأعمال والملفات والقرارات المتأخرة ، فلابد أن يكون هناك جهاز يتلقى هذه الاحصاءات ويدرسها ، ويصدر فى شأنها رأيا أو قرارا •

وليس أليق بالقيام بهذه المهمة من مجلس يعقد برياسة الوزير مرة فى الشهر ويضم وكلاء الوزارة ومديرى المصالح ووكلائهم ، وتعرض عليه هذه الاحصائيات مقرونة بتعليق الادارة المختصة أما تبريرا لتعطيل الأعمال المعطلة ، أو كشفا عن خلل أدى الى التعطيل ، اذا كانت معالجة هذا الخلل أو التصدى له مما يخرج عن قدرة المصلحة ، وجب أن يبحث مجلس الوزارة عن علاجه ، فان عجز بدوره، وجب رفع الأمر الى الجهات الأعلى ، ولكى يكون عمل مجلس الوزارة مستمرا ، يجب أن يعقد قبله فى المصلحة مجلس يضم مديرها ووكيلها ورؤساء الفروع فيها ، ليبحثوا فى مشكلات المصلحة على ضوء التقارير الشهرية وتحليلها والتعليقات المصاحبة لها •

ولسنا نحب أن نخوض فى تفصيلات عمل هذه المجالس ، ولكن لا بد أن ننبه الى أنها لن تثمر ثمرتها المرجوة الا اذا اضطربت واستقرت ، ولم تأخذ كالعادة فى أول أمرها ، بالحماسة والاهتمام ، ثم تقل العناية بها ، ثم تنقطع •

ولابد لهذه المجالس من مضابط لاثبات توصياتها، ولابد لها من جدول أعمال واضح وبسيط • وليست العبرة فى هذه المجالس بطول الجلسات ، وكثرة ما يقال فيها من كلام ، أو حسب أعضائها ساعة عمل جادة خير من جلسات طويلة فارغة ، تسئم الأعضاء، وتشعرهم بأن حضور هذه الاجتماعات ضريبة ثقيلة مفروضة عليهم •

ولابد لهذه المجالس من أن تتطور ، فتتغير أساليب العمل فيها وتتسع خطتها حسب الحاجة •

ولا شك أن الجهاز المركزى للتنظيم والادارة ،قادر على أن يجعل من هذه المجالس وسائل ناجعة لمد الجهاز الادارى بروافد حيوية وتطويره •

وقد يكون من الطبيعى ، بعد انشاء ، مجالس المصالح ومجالس الوزارات على ما سيأتى به القول أن يعقد مؤتمر لمشكلات الادارة ، يعقد سنويا برياسة رئيس الوزراء يضم الوزراء والوكلاء ومديرى المصالح ورؤساء مجالس ادارات المؤسسات والهيئات والوحدات التابعة لها ، تعرض فيه المشكلات التى واجهت الادارة فى العام المنصرم . والحلول التى انتهجتها كل وزارة ، والتعديلات المقترحة فى القوانين السارية ، كما تلقى فيه بعض البحوث عن الدراسات الادارية المقارنة ، على أن

يخصص فى جدول أعمال هذا المؤتمر ، جانب لمشاهدات ومقترحات العائدين من الخارج من مهمات أو دراسات أو بعثات لينتفع أعضاء المؤتمر بتجارب ومشاهدات المواطنين الذين أتيحت لهم فرص الاتصال والاحتكاك بالاجهزة الادارية فى الخارج •

الوصية الثامنة

« مصارف للسلطة تتدفق منها الى أسفل »

صحيح انه لا يجوز أن نقرر مسئولية ، بدون أن نقرر أمامها سلطة مساوية • فلا بد من أن يمنح المسئولون عن توجيه الادارة ، سلطات ناجعة فالمسئولون المجردون من السلطة هم ألد أعداء الاداة الحكومية الناجحة ، فان تجريدهم من السلطة يحيلهم الى ما يشبه قطاع الطرق ، فهم لا يكفون عن التوسل بكل وسيلة غير مشروعة للحصول على السلطة التى حرموا منها شرعا • وهم ان لم يفعلوا ذلك كانوا عبئا على الاداة الحكومية •

ولكن صحيح أيضا ان السلطة بطبيعتها تميل بأصحابها الى الاستئثار والاحتكار والاستزادة من السلطة • فالسلطة ككرة الثلج لا تكاد تبدأ فى سيرها ، حتى تنمو وعيب الادارة المصرية من قديم ، تركز السلطة فى يد قلة ، وقد تكون هذه القلة المحتكرة عاجزة عن ممارسة السلطة التى اجتمعت فى يدها ، ولكن عجزها عن هذه الممارسة لا يحدوها أبدا الى التفكير فى نقلها الى غيرها ولو تحت اشرافها وتوجيهها •

ولذلك لا بد أن نراعى فى كل قانون جديد لتنظيم الادارة ، أن ننص صراحة وبوضوح على سلطات المديرين والرؤساء ، لاسيما سلطات الجزاء والمكافأة، لكن على أن ينص فى الوقت نفسه على طريقة لتوزيع هذه السلطات على معاونى ووكلاء ومساعدى المديرين والرؤساء •

ويمكن أن تقسم سلطات هؤلاء الرؤساء والمديرى الى ثلاثة أقسام :

(١) سلطات للرئيس الأعلى ، وتبقى له اذ يجب أن يباشرها بنفسه الا فى حالة الغياب •

(٢) سلطات للرئيس الأعلى ، ويجوز له أن ينزل عنها كلها أو بعضها لمعاونيه ووكلائه •

(٣) سلطات للرئيس الأعلى ، ويجب عليه أن يفوض فيها غيره من معاونيه ووكلائه ، تحت اشرافه وتوجيهه •

ان قوة الدفع الخارجية للاداة الحكومية ، وهى المواطنون وأصحاب المصالح ، قد تجبن أو تضعف أمام هذه الأداة ، ولذلك لا بد من خلق قوة دفع ذاتية ، وقد تكون هذه البيانات والاحصائيات الشهرية وتحليلها ، من مكونات هذه القوة الذاتية المطلوبة •

الوصية التاسعة

« أحيوا قانون الكسب غير المشروع »

ان قانون الكسب غير المشروع هو ضمانة من ضمانات نظام الجهاز الادارى ، وهو حماية للموظفين تقيهم الانحراف والشر • واذا كان المثل العامى يقول ان (المال السايب يعلم السرقة) فليس ثمة مال يبدو أنه لا صاحب له مثل المال العام ، ولقد كان قانون الكسب غير المشروع أملا من الآمال القوية ، ولكنه ولد ميتا ، ولا سبيل فى احيائه الا بوضع نصوص تحتم عرض اقرارات الكسب غير المشروع سنويا على جهة من جهات التحقيق العام أو الادارية•

فالوزراء ورؤساء مجالس ادارات المؤسسات الذين فى درجتهم يجب أن تعرض اقراراتهم سنويا (خلال شهر ديسمبر من كل سنة مثلا) على النائب العام والمحامين العموميين ، ولابد من فتح محضر اذا كان فى الاقرار أى عنصر جديد زاد من ذمة الوزير أو رئيس المؤسسة ولو كانت الزيادة مشروع أو تافهة•

الوصية العاشرة

« الصيانة أهم من الانشاء »

يقول المثل ان الوقاية خير من العلاج ، أو أن قيراطا من الوقاية يغنى عن قنطار من العلاج ، ونقول ان الصيانة ، أهم من الانشاء •

فالاداة الحكومية وان كانت فى المقاوم الاول هى جهاز بشرى ، وليست قوانين ولا ضوابط وقواعد ، الا أن الجهاز البشرى لا يعمل بنفسه ، بل له وسائط تكاد تكون جزءا منه تكمله ، فان توافرت له ، زادت من كفايته ، ومن انتاجه ، ورفعت مستوى قدراته، فالمكان الذى يعمل فيه الموظف ، والمقعد اللاى يجلس عليه ، والقلم الذى يكتب به ، والملف الذى يطوى فيه أوراقه ، أشياء رئيسية تبعث فى الموظف الميل الى العمل أو تصرفه عنه ، وتقلل من أخطائه أو تزيد منها • فالمكان السىء ، الذى لا تتوافر فيه راحة الموظف ، يعطل الاداة الحكومية ، ويفسدها ، ويؤذى مصالح الناس •

ولكن الحكومة تبنى أحيانا مبانى صالحة للعمل وجيدة الموقع ، وحسنة التصميم ، ثم تترك للاهمال يعبث بها ، ويحيلها مع الزمن القصير ، الى خرائب . وتضع فى هذه المبانى الجيدة أثاثا جيدا ثم تنسى أن هذا الاثاث فى حاجة الى صيانة وتجديد ، فيبلى ويتداعى ، ويصبح من سقط المتاع .

الحكومة لا تعرف الصيانة ولا تعترف باهيمتها ، ولا ترصد فى الميزانية مبالغ واعتمادات كافية للابقاء على مبانيها وأدواتها من سيارات وآلات كاتبة وآلات حاسبة ومصابيح وأثاثات . ولا أظننى فى حاجة لأن أصف لك ما نراه فى الدور الحكومية من كراسى مربوطة بالسلك والدوبار ، ودوالب المفروض أنها مقفلة على ملفات وأوراق هامة ، وهى مفتوحة لأن لمسة من طفل تنتزع أقفالها ، والمناضد بلباد كان فى يوم من أيام أخضر ، فأصبح يحمل ألف لون ، ويضم مائة خرق وثقب .

فلا بد اذن من أن تولد عقلية الصيانة ، وأن يرصد مبلغ ظاهر كبير فى الميزانية مستقل باسم اعتماد الصيانة ، ثم يوزع بعد ذلك على الوزارات والمصالح والادارات ، لتبقى الابنية سليمة ، والاجهزة صالحة للعمل ، والادوات جديرة بالاسم الذى يطلق عليها .

هذه الوصايا هى بعض من كل

ليس الاسعاف المرجو للاداة الحكومية معلقا على هذه الوصايا العشرة وحدها ، وانما هى خلاصة العلاج العاجل ، ويمكن تعزيزها بوصايا فرعية اليك بعضها :

- الغوا القوانين ولا تعدلوها .
- المحفوظات كالمعدة بيت الداء .
- نحن فى القرن العشرين فلتكن أدواتنا أدوات القرن العشرين .

خففوا من العقوبات ، عقوبات الرشوة والانحراف وزيدوا من كفاية جهاز الضبط والتحقيق .

فتعديل القانون المرة بعد المرة يجعل الاحاطة بهذه التعديلات أمرا شاقا حتى بالنسبة للمشتغلين بالقانون كالقضاة والمحامين ، ومعرفة القانون نقطة الإبتداء فى العمل الحكومى السليم ، فالافضل عن تعديل القانون الغاؤه تماما ووضع قانون جديد بدلا منه .

ومحفوظاتنا ، فى حاجة الى حملة تنظيم وتبسيط ، وفهرسة من جديد ، وهى حملة لا تحتمل التأخير .

وأدواتنا الكتابية التى تنتسب الى القرن الثامن عشر والتاسع عشر يجب أن نلقى بها فى البحر ، فلا بد من التوسع من استعمال الآلات الكاتبة وأن نخجل من استعمال (البالوظة) فى أعمالنا القضائية ، وغيرها .

وحياتنا الحكومية ، يجب أن يضع تصميماتها معماريون متخصصون ، فالمحاكم والمستشفيات والمسارح لكل منها مهندسون يعرفون احتياجاتها ، أما المبانى التى تبنى اعتباطا فتسبب للجمهور وللموظفين متاعب لا حصر لها .

والعقوبات الشديدة لا تمنع الجريمة وانما جهاز الضبط والرقابة الكفء النشيط المتزن هو الذى يمنعها . وقد أثبتت الايام الاخيرة أن تغليظ عقوبة الاتجار بالمخدرات لم تمنع محاولات التهريب كما لم تمنع تغليظ عقوبة الرشوة من نشر الرشوة بل ان شدة العقوبة تجعل كل الاجهزة أكثر ترددا واميل الى ترجيح كفة البراءة عند القبض والتحقيق والحكم .

ثانيا ـ العلاج

أكدت فى وضع سابق من هذا المقال أنه ليس ثمة علاج حاسم لعيوب وأمراض أية أداة حكومية ، وقلت أن لرئيس الولايات المتحدة (تافت) الذى كان يظن أن لجنة ذات مستوى عال قادرة على تشخيص العلة ثم وصف الدواء بعد عدد من الاجتماعات تبين أن ما ظنه كان أبعد الاشياء عن الحقيقة ، فان الاداة الحكومية جهاز حى ، تتجدد مشكلاته وأمراضه ، والعلاج الذى ينصح به اليوم ، قد لا يصلح غدا ، وأن لجنة اصلاح الاداة الحكومية يجب أن تكون دائمة ، تأتى اليها المشكلات أولا بأول ، فتجمعها وتبوبها ، وتحللها ، ثم تستخلص منها قواعد عامة ، تعرضها للتطبيق بعد التأمل والدراسة والمشاورة ، ثم ترى ما يسفر عنه التطبيق ، فتغير فى القواعد مع التزام خطة التريث والاتئاد ، وأن تبتعد قدر ما استطاعت عن القفز الى النتائج ، والتشبث بأول نتيجة ، يكشف عنها التطبيق .

لذلك أرى – فى ختام هـذا البحث أن العـــلاج الدائم – أو الاطول عمرا ، ان أردت الدقة – يقـوم على ثلاثة قوائم :

أولا – الخطة ٠

ثانيا – الجامعة ٠

وثالثا – الارشاد ٠

أولا :

الخطة : ما دمنا قد أخذنا أنفسنا بسياسة التخطيط فقد أصبحت لجنة الخطة ، وأجهزتها المتصلة بهـــا ، وعاء ضـــخما لمعلومات لا حصر لها من كل نوع : اقتصادية ، وادارية ، وثقافية ٠ وستاتى مع هـذه المعلومات سمات وخصـــائص الاجهزة الادارية التى تبعث بهذه المعلومات ، أو التى تتناولها هذه المعلومات وعندها سيسهل وضع اليد على صور التضـــارب والتداخل والفـــراغ الادارى ٠ وســتنكشف حقائق الكفاية الادارية أو نقصها وانعدامها ٠ وفى ضوء هذا كله ، سيتيسر وضع بناء ادارى جديد ، يتفق مـع الخطة ، وينهض بأعبائها ، ويحتوى على طاقات التطور والنمو والاتساع ٠

فالبناء جهاز دارى جديد سليم ، خال من الفروع الزائدة عن الحاجة ، فتجدد فيه الاختصاصات عـلى وجه بين ، وقابل للوقاية والتوجيـــه ، ومستعـد للاستجابة لحاجات الشعب ، وللتقدير وارشاده ، هو أساس النجاح فى أية خطة ، وبغير هذا الجهاز لايؤمل فى نجاح تلك الخطة ، كبرت أو صغرت ٠

ثانيا – الجامعة :

المعين الاساسى للعنصر البشرى فى أداة الحـكم هو الجامعة ، وقد أصبحت الجامعات لدينا ، جامعات الاعداد الضخمة ، وذلك تبعا لرغبتنا الشـديدة فى اتاحة كل فرص التقدم المتسـاوية للمواطنين الذين حرموا طويلا من خدمات التعليم والتثقيف ٠

ولكن لا بد بعد أن وصـــلنا الى مرحلة جامعـات الاعداد الضخمة ، أن نفكر فى كيف نتدارك عيوب هذه المرحلة ، فان لم يتيسر القضاء عليها ، فلا أقل من أن نعمـــل على تخفيف آثارها ٠ وسبيل هـذا التخفيف هو ألا تكون الشهادة الجامعية وحدها جواز المرور الى الوظيفة ، فلا بد من اقامة مراكز تدريب واسعة ، فى نفس المصالح التى سيعين فيها هـؤلاء الخريجون ، أو خارجها سواء كانوا من حملة المؤهلات النظرية أو العملية ، ولا بد للجامعة أن تعيد النظر فى برامجها على ضوء الخطة ، فتنقى من الحشـــو ، ومن الاسراف ، ولا بد من العناية بالنساط الثقافى والاجتماعى للطلاب ، ولا بد للجمامعة أن تنظم برامج للخروج الى الشعب بالثقافة العلمية والادبية ٠ وما تقوم به الجامعات الاوربية والامريكية فى هذا الصدد لا ينفد الكلام فيه ٠

ولسنا قادرين على أن نفصل القول فيه ٠

ثالثا – الارشاد :

لم نؤمن بعد بالقدر الكافى بالارشاد ، ولا نزال نعتبره من كماليات الادارة ، ولا نزال ننظر اليه ، باعتباره أجزاء متناثرة ، لا تضمه وحدة ، ولاتنتظمه سياسة عامة ٠ فالارشاد الزراعى ، والصـــحى ، والاجتمـــاعى ، والدينى ، والفنى ، والســياسى ، والزراعى والسياحى والثقافى ، يتبع كل منه وزارة، ولا توجد وزارة واحدة تضم هذه الاجزاء مع أنهـا متكاملة ، ولا تؤدى أثرها المطـلوب ، الا اذا قامت عليها هيئة واحدة ، وكل وزارة حريصة على أجهزة الارشاد التابعة لها ، ظانة أنها وحدها القادرة عـلى ادارتها ، مع أن الوزارة قادرة على أن تحضر المـادة العلمية ، وان ترسم سياسة ارشـــادها ، ثم تدع التنفيذ لوزارة الارشاد القومى ، على أن يكون الموظفون الفنيون الصحيون والزراعيون وعلماء الدين ، ورجال الفن ، منتدبون لوزارة الارشـــاد القومى ، التى تتجمع لديها أجهزة العـــرض والمطابع ، وسيارات القوافل ، والدور التى تضم الجماهـــير والجماعات ، وقاعات المحاضرة ، والمكتبات ، والنشرات والمطبوعات والملصقات ٠

وقيام جهاز كفء يضم هذه الوحدات كلها ، هـو نقطة تحول فى حياتنا العقلية والسياسية والادارية، فأداة الحكم ، كما سبق أن قلت ، لا تنهض وحدها ، وانما تنهض وتتقدم وتزداد كفاءة ، بكل تقدم مادى وروحى يظفر به الشعب ، والشعب المثقف المستنير العارف لحقوقه ، المطالب بها ، لا يسكت على الاعوجاج والانحراف ، ويصلحه ، وهو يلهم الموظف ويعلمه ويقوده ويرشده ، وعند الاقتضاء يردعه ويضعه على طريق الصواب ٠

فاذا كنا على أبواب خطة تنمية اقتصادية ، فانها تقتضى خطة تنمية روحية ، وتستلزم خطة تنميـــة ادارية ، فلا سبيل الى ضمان النجاح لكل هذه الخطط بغير جهاز ارشاد قومي شامل قوى غنى ذى كفاية ٠



الدراسات التاريخية ومناهجها الحديثة

بقلم:
محمد احمد حسين

في عام ١٩٥٦ انتهز المؤرخون في بريطانيا فرصة الاحتفال بمرور خمسين عاما على تأسيس الجمعية التاريخية ، وحاولوا أن يقدموا قائمة حساب لما تم من دراسات تاريخية في نصف قرن ، وليوضحوا مدى التغيرات التي طرأت على فلسفة التاريخ ، وطبيعة التيارات التي أحدثتها الحرب العالمية الثانية وأثرها في تغيير وجهات النظر التاريخية ، كما حاولوا أن يوضحوا ما قامت به الجمعية التاريخية من خدمات لتشجيع البحوث ، وقد قام « الملحق الأدبي لجريدة التايمز Times Literary Supplement بنشر بعض المقالات في هذا الصدد بتاريخ ٦ يناير ١٩٥٦ بعنوان « الكتابات التاريخية » Historical Writing فكتب ارنولد توينبي عن قصور المعرفة التاريخية The Limitations of Historical knowledge وكتب براكلف Barraclough عن النظرة الشاملة لدراسة التاريخ The Larger View of History وكتب مدليكوت Medlicott عن الجمعية التاريخية ، وكتب هانكوك W.H. Hancock عن التاريخ الرسمي Official History وكتب هول A.R. Hall عن التكنولوجيا والعلم Technology and Science وكتب بوستان A. Postan عن التاريخ الاقتصادي والاجتماعي Economic Social History وسأقوم بعرض بعض وجهات النظر في هذه المقالات.

وفي عام ١٩٦٦ بمناسبة مرور ستين عاما على تأسيس الجمعية التاريخية أصدر الملحق الأدبي لجريدة التايمز T.L.S. بتاريخ ٧ ابريل سنة ١٩٦٦ وبتاريخ ٢٨ يوليو ١٩٦٦ عدة مقالات عن الطرق والمناهج الحديثة للتاريخ New Ways in History يكن الغرض من هذه المقالات التحدث عن الدراسات التي انجزت بقدر ما كان الغرض الكشف عن المناهج الحديثة ، لذلك طلبوا من بعض المؤرخين المحدثين – وليس من كبار الاساتذة ذوي الكراسي – ان يكتبوا عن الطرق الحديثة في دراسة التاريخ ونحن نلاحظ ان هؤلاء المحدثين قد عرضوا لموضوعات جديدة لم يطرقها المؤرخون الذين كتبوا عام ١٩٥٦ بمناسبة مرور خمسين عاما على تأسيس الجمعية ، فبينما عرض المؤرخون في مقالاتهم عام ١٩٥٦ لموضوعات قديمة مثل تاريخ البرلمان الانجليزي ، وتاريخ الثورة الفرنسية واصول النهضة الاوربية ، ولم يطرقوا مثلا مايتصل بتاريخ افريقيا أو آسيا او أمريكا اللاتينية ، أو بمعنى أوضح ما يهم الرأي العام المعاصر معرفته بالنسبة لموضوعات تشغله ، بينما كان هذا هو المنهج عام ١٩٥٦ نلاحظ أن الموضوعات التي تحدث عنها المؤرخون عام ١٩٦٦ هي موضوعات اساسية تتصل بالدراسات الحديثة التي أثرت في المعرفة التاريخية وعلى الاخص ما يتصل بالاقتصاد والاجتماع وعلم

النفس وتاريخ العلوم وغيرها من الموضوعات التى تهم الانسان فى حاضره ، كما نلاحظ اهتمام المؤرخين بالدراسات المقارنة التى لا تتقيد بزمن أو مكان معين فاهتموا بموضوعات مثل التقدم الاقتصادى Economic Progress والتغير الاجتماعى Social Change والكنيسة والحكومة Church and State أن يفيدوا من الدراسات الحديثة فى علم النفس وتاريخ الفنون وتاريخ العلوم وتاريخ التكنولوجيا ، واهتمت الاقسام التاريخية بالجامعات بدراسة البحوث ، الحديثة فى هذه العلوم ليساعد فى فهم الماضى واحداثه ، ونحن نعلم أنه بالاضافة الى هذا الاتجاه الحديث قد ظهرت شعوب جديدة على مسرح الحياة فى آسيا وامريكا اللاتينية وافريقيا ، وبدأ المؤرخون يدرسون تاريخ الدول النامية فى هذه القارات ، ولم تعد أوربا محور الدراسات التاريخية فبدأوا يدرسون تاريخ هذه الدول قبل الاستعمار ، وما كان لها من حضارات قديمة واقتصادياتها منذ العصور السحيقة ، كما بدأت دراسات جديدة فى تاريخ الاستعمار تعتمد على الوثائق المحلية المودعة بهذه الدول النامية ، ولم يعد المؤرخون يعتمدون على وثائق المستعمرين فحسب ، اذ بدأت الدول النامية تتسابق فى جمع تراثها الحضارى لدراسته بالوسائل الحديثة والمناهج الجديدة ، غير متأثرين بوجهات نظر المستعمرين التى تعنى بعرض تاريخ هذه الشئون من وجهة نظر الاستعمار ٠

ونحن نلاحظ انه بينما عنيت الدراسات التاريخية فى القرن التاسع عشر بتطور الدساتير والقانون العام ، فقد بدأ المؤرخون يعنون فى بحوثهم بعلم الاحصاء واستخدموا مقاييس جديدة فى دراسة السكان ، واصبح لعلم الانسان أثر فى توجيه البحوث ٠ هذا وقد استخدمت بحوث علم النفس الاجتماعى ونظريات « فرويد » فى تفسير كثير من حوادث التاريخ مثل قيام النازية ومساوئها ، وعلى العموم فقد أصبح التاريخ الاجتماعى محور كثير من الدراسات التاريخية ٠

فى مستهل القرن العشرين كان للناس عقيدة راسخة فى قيمة التاريخ والدراسات التاريخية ولم يشك أحد فيماذهب اليه لورد اكتون Lord Acton من ان فى معرفة الماضى واحداثه فائدة عملية وأن هذه المعرفة اداة للعمل ، وقوة تعين على التخطيط للمستقبل ٠

«knowledge of the past is eminently Practical, an instrument of action and a power hat goes to the making of the future»

وكان المؤرخون امثال «توت» Tout يعتقدون أن فى تتبع موضوعات معينة من حقبة الى حقبة ما يساعد كثيرا على الوصول الى الحلول السليمة ، ومن أجل ذلك الاتجاه بالغ المؤرخون فى دراسات تفصيلية وفى موضوعات ضيقة لحقب محددة ، ونادى بعض المؤرخين أن الماضى يجب أن يدرس لذاته ، ونادى المؤرخ الالمانى رنكه Leopold Von Ranke

أن على المؤرخ أن يدرس الماضى كما حدث وكما وقعت فعلا حوادثه Wie es eigentlich gewesen المؤرخون بدراسة الماضى لذاته وبالحكم على الحوادث بمقاييس عصرها لا بمقاييس عصرنا الحاضر (١) وقد نصح بورى Bury المؤرخين بالنظر الى التاريخ كعلم ولا شىء غير ذلك History is a science no less and no more لقد نسى المؤرخون أن الماضى قد ذهب وانقضى وأن العمل على احيائه وخلقه فى أنفسنا من جديد أمر يدخل فى مجال التصوف ٠ وفى الواقع كان للمؤرخين المثاليين بدراسة الماضى لذاته أثر كبير فى قطع الصلة بين

Barraclough, Geoffrey : **The Langer view of History.** T.L.S. January 6, 1956 p. ii
Barraclough, Geoffrey, **History in a changing world.** Oxford, Blackwell, 1955. P. 21.

الماضي والحاضر ، أي بين التاريخ والحياة ، ونحن نعلم أن المؤرخة « ودجود » Wedgwood في كتابها Velvet Studies قد سخرت من هذا المذهب القائل بدراسة الماضي للماضي نفسه ، وأعلنت اننا ما نرى دراسة الموتى الا لعلاقتهم بالاحياء وأننا ندرس حوادث الماضي فعلا كما وقعت لتقييم معناها بالنسبة للحاضر ولولا هذا المعنى ما استحقت الدراسة

«For no one has a duty to the dead except in relation to the living.» ونتيجة لهذا المذهب في البحث التاريخي اهتم المؤرخون بعملية الدراسة وطريقة البحث لذاتها

The arid professionalism which regards history as made for the historian, the pursuit of technique for their own sakes.

ونسوا أنه لابد لنا من هدف وغرض خارج هذه العمليات في البحث والاستقصاء ·

لقد نظر المؤرخون حولهم بعد الحروب والثورات فوجدوا أن الدراسات التاريخية على هذا النهج لم تقدم لهم ايضاحا لحوادثه ولم يعد في تتبع أسباب الحوادث ونتائجها على النهج القديم ما يساعد على تعليل للتطورات التى حدثت كما عجز المؤرخون عن فهم تطورات الحوادث المحيطة بهم ، وأصبح لزاما عليهم تغيير مناهجهم وطرائقهم ·

لقد حدثت حوادث عالمية اضطرتهم الى الاعتراف بأن الدراسات التى تجعل أوروبا محورا لدراسة التاريخ الحديث دون نظر الى تطور القارات الاخرى واسهامها في تطور الحضارة هي دراسات ناقصة لا أساس لها ، ويعتقد Barraclough أن الدراسات يجب أن تكون شاملة وعلى المؤرخين ان يأخذوا في اعتبارهم اثر الحضارات في افريقيا واسيا وامريكا اللاتينية على حضارة عصرنا ·

وبالرغم من اهتمام المؤرخين بالتفاصيل وتطبيق المذهب القائل بدراسةالماضي لذاته فقد جهر توينبى بالرأى القائل بعجز المؤرخ مهما اوتى من حكمة عن الوصول الى الحقيقة ، وقصور معلوماتنا عن الانسان والواقع انه في المائة سنة الاخيرة قد تجسدت امام المؤرخ صعاب ينوء تحتها فقد طالب المؤرخون بضرورة الرجوع الى المصادر الاصلية وفي الوقت نفسه وسعوا مجال البحث في علوم كثيرة لها صلة بالتاريخ · وهذه العلوم لها مصادر اصلية متعددة في الاثار والاقتصاد وعلى النفس والاجتماع والدين والتكنولوجيا وغيرها ، ولم يقتصر الامر على اتساع مجال البحث في العلوم المتعددة بل ان مناهج البحث نفسها تنوعت ، ولم يعد مجال البحث قاصرا على السياسة والحروب وسقوط الدول وقيامها ، بل تعداه الى الدراسات النفسية والاحصائيةوالصناعية وغيرها ·

فهل يقدر المؤرخ على استيعاب المصادر الاصلية في كل هذه العلوم · ان العقل البشرى يعجز عن الوصول الى الحقيقة بل ان المصادر نفسها لا تكشف الا اليسير من الحقيقة وواقع الحياة ، فالدوافع البشرية وحوادث الحياة لا يقوى على تسجيلها المؤرخ الماهر مهما اوتى من علم وقدرة وخلص في بحثه الى واجب المؤرخ بالاعتراف بعجزه عن ادراك الحقيقة ، ولكن على الرغم من ذلك علينا أن نسير في طريق البحث معترفين بأن ما نصل اليه هو أمر تقريبى وناقص وليس في مقدور الانسان ان يعمل اعمالا كاملة ونهائية · وعلى الانسان وهو في طريق التقدم أن يطرح جانبا اعماله الناقصة ويظل سائرا في طريقه محاولا وباحثا (١) ·

وتمتاز الدراسات التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية بالعناية بالتاريخ الاقتصادى والاجتماعى ، فقد انشئت الكراسى في الجامعات للتاريخ الاقتصادى وظهرت الدوريات المتخصصة في تاريخ النقل والزراعة والتكنولوجيا والصناعة ، وليس من تعميق مذهبهم في التفسير الاقتصادى لحوادث التاريخ ولكن بوستان Postan يعتقد أن دراسات التاريخ الاقتصادى والاجتماعى في انجلترا ترجع الى أسباب سياسية كما هو الامر في بحوث كننجهام Cunningham ووليم اشلى Sir William Ashleg وقد تأثر هؤلاء بالنظريات الالمانية في الاقتصاد السياسى ، فقد كان المرخؤن الالمان في منتصف القرن متأثرين بالسياسة الاقتصادية للحكومات في ذلك الوقت ، ولكن المؤرخين في انجلترا مثل أنون Unwin وكون Cole وتونى Tawney ابتعدوا عن المؤثرات الالمانية ولو انهم تأثروا بالسياسة لحد كبير · وقد أتى بعد هؤلاء جيل لم تكن السياسة تدفعهم لرسم مناهج التاريخ الاقتصادى ولكن الدراسات الاكاديمية والدراسات الجامعية المتصلة بالتاريخ والاقتصاد هي التى أحدثت اثرا كبيرا في هذا الاتجاه ، هذا وقد اخذ اساتذة الاقتصاد في الجامعات يدرسون التطور الاقتصادى في الدول

Wedgwood, C.V. **Velvet Studies**, **1946. p. 157.**
Barraclough, Geoffrey, **The Larger view of History.** T.L.S. Jan. 6, 1956 p. ii

Toynbee, Anold. **The Limitations of Historical knowledge.** T.L.S. Jan. 6, 1956 p. IV.

أى بدأوا يكتبون فى التاريخ الاقتصادى واستخدموا فى بحوثهم المفاهيم والنظريات الاقتصادية ولكن ليس من شك فى أنهم فى حاجة الى المؤرخين فى هذا الاتجاه • وقد بدأ المؤرخين يدرسون عن الماضى ما يقوم به اساتذة الاقتصاد عن الحاضر فاخذ المؤرخون يدرسون الازمات الاقتصادية ومشاكل العمل ومسائل السكان والتصنيع والزراعة ولكن كثيرا من هؤلاء المؤرخين كانت تنقصهم فى دراساتهم مراعاة الاسس الاجتماعية (١) •

ان الثورة الصناعية وتأثير العلم على تطور الصناعات دفع المؤرخين الى الاهتمام بتاريخ العلوم والتكنولوجيا، ولم يكن للمؤرخين عناية بدراسة مثل هذه العلوم ولكن منذ اتسع مجال البحث التاريخى فى الاقتصاد والاجتماع اصبح على المؤرخ العناية بدراسة تاريخ التكنولوجيا ، وكان لتقدم على الآثار اثر كبير فى دراسة تطور الآلات والصناعات فى العصور المختلفة • وبدأ المؤرخون يعنون بدراسة وسائل البناء والزراعة والنسيج ، ولا شك أن مثل هذه الدراسات قد افادت فى تتبع نمو الحضارات وانتقالها كما كان لها الاثر فى دراسة تاريخ العلوم فاستفاد منها العلماء امثال سارتون Sarton وثورنديك Thorndike (٢) ولا يخفى علينا أن البحوث فى التاريخ الاقتصادى تعتمد فى كثير من الاحوال على تاريخ التكنولوجيا فالمؤرخ الذى يدرس تأثير تطور وسائل الصناعة والزراعة على النمو الاقتصادى لا بد هو فى حاجة الى الاعتماد على تاريخ التكنولوجيا وتاريخ العلوم • وتاريخ التكنولوجيا مكملان بعضهما البعض فى كثير من الاحيان • وعلينا أن ندرك أن دراسة تاريخ التكنولوجيا ودراسة تاريخ الطب مثلا كان يقوم بهما أول الامر مهندسون وأطباء ولم نكن ننظر اليها على انها دراسات فى تاريخ العلوم ولكن منذ قامت الجامعات والمعاهد العلمية بتدريس تاريخ العلوم اتسع مجال البحث واصبح مبدأ ترابط العلوم ووحدة المعرفة من الاسس الاصلية فى هذه الدراسات (١) •

لقد كان التاريخ الرسمى Official History قاصرا فى أول الامر على تاريخ الحرب والسياسة وباتساع مجال الحروب اصبح التاريخ الرسمى يشمل المجهودات المدنية مثل التغذية وحركة السفن

Postan, M. Economic Social History.
T.L.S. January 6, 1956 p. VI.
Hall, A.R., Technology and Science.
T.L.S. Janv. 1956.
Price, De Solla : Science as Science.
T.L.S. July 28, 1966 p. 659 - 661.

فى الموانىء والميزانيات المتصلة بالشئون الاقتصادية وقد كانت هناك ادارات فى الوزارات البريطانية تعد تقارير عن المجهودات التى تتصل بالحرب ولكن لجنة الدفاع البريطانية انشأت قسما لها للتفرغ لكتابة التاريخ وقد تمكن القسم فى يوليو ١٩١٤ من انجاز مؤلفات عن حرب البوير والحرب الروسية اليابانية وكاد القسم ينتهى من انجاز تاريخ الحرب العالمية الأولى حينما بدأت الحرب العالمية الثانية ، وقد اعد القسم مؤلفات عن المجهودات المدنية اثناء الحرب وظهرت اجزاء من
United Kingdom War Histories - Civil Series
ومن المقرر أن يكون التاريخ المدنى للحرب فى ٢٨ جزءا متناولا مسائل التموين والاقتصاد والدفاع المدنى والنقل وغيرها •

ان استخدام الوثائق الدبلوماسية كان من اهم اغراض المؤرخين منذ بدأ رنكة Ranke دراسة وثائق جمهورية البندقية وكتب سوريل Sorel كتابه عن أوروبا والثورة الفرنسية معتمدا على الوثائق الدبلوماسية ، وكان المؤرخون يكتبون عن العلاقات الدولية معتمدين على هذه الوثائق ، وكانوا يدعون أنهم يكتبون عن التاريخ المعاصر دون التأثر بالحوادث المحيطة بهم ، ودون تميز أو هوى • ولكن هذا الزعم تنقصه الدقة ، فالمؤرخ مهما كان محايدا لابد وأن يكون متأثرا بوجهة نظر خاصة حتى قبل أن يبدأ الدراسة والبحث ، ونحن نذكر ما قاله كروشة Croce أن التاريخ كله هو التاريخ المعاصر ويقصد بذلك أن المؤرخ كثيرا ما ينظر للماضى بعين الحاضر • فالمؤرخون الذين عاشوا الحرب العالمية الأولى كانت لهم وجهات نظر مختلفة ، فالالمان والفرنسيون على العموم كانوا يعتقدون أن حكوماتهم على حق بينما حاول كثير من المؤرخين البريطانيين والأمريكيين أن يبرهنوا على خطأ حكوماتهم، والمؤرخون الروس يلومون حكومة القيصر والدول الاستعمارية (٢) وليس من شك أن الحرب العالمية الأولى وحوادثها أعطت أهمية بالغة لاستخدام الوثائق الدبلوماسية ، وقد حاولت كل حكومة أن تبرر وجهة نظرها بنشر بعض وثائقها الدبلوماسية ، فقامت ألمانيا بنشر وثائقها التى ترجع الى ما قبل قيام الحرب العالمية الأولى فقام « تما » Thimme بنشر الوثائق الألمانية منذ يونيه ١٨٧١ ـ ١٩١٤ وقام الفرنسيون بنشر وثائق الحرب الفرنسية البروسية ولم ينتهوا من ذلك الا فى غضون عام ١٩٣٠ • ولا

Taylor, A.J.P. The vise and fall of Pure Diplomatic History. T.L.S. Jan. 6, 1958 P. XX.

شك أن الفترة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى وقيام ألمانيا النازية وعهد هتلر كانت فترة خصبة فى الاهتمام بهذه الوثائق ، وقد قامت انجلترا بنشر وثائقها منذ عام ١٨٩٨ – ١٩١٤ ، وقد بدأ الروس فى نشر وثائقهم ولكنهم عدلوا عن ذلك ، غير اننا نلاحظ أن الثقة فى قيمة هذه الوثائق قد ضعفت واختلف المؤرخون فى مدى مطابقة هذه الوثائق للحقيقة ، وعلى الأخص ما يتصل بما نشرته كل دولة عن الحرب العالمية الأولى ، وقد ساعد على ضعف هذه الثقة اعتناق كثير من المؤرخين لمبادىء جديدة متصلة بالتفسير الاقتصادى للتاريخ وما أعلنه بعضهم من أن السعى وراء الحصول على المواد الخام • كان العامل الأكبر فى اشعال هذه الحروب ، ومن الأسباب التى أضعفت الثقة أيضا فى قيمة الوثائق الدبلوماسية كمصدر أول للحرب سعى المؤرخين ورغبتهم فى قياس الرأى العام للجماهير كعنصر من عناصر البحوث التاريخية •

ان الحروب وأحداثها أضعفت الثقة فى هذه المكاتبات الرسمية ، فنحن لا يمكننا الاعتماد على وثائق هتلر كمصدر للحقيقة فلم يكن له مبادىء يثق فيها الناس • ولقد اهتم المؤرخون فيما بعد الحرب العالمية الثانية بالتاريخ الألمانى واعادة كتابته وتقويمه من جديد على ضوء حوادث الحرب العالمية الأولى والثانية ، ومن الغريب أن الرأى قد اتجه الى توجيه اللوم لبعض المؤرخين فى تمجيدهم للسياسة التى أنتهجها بسمارك ، تلك السياسة التى دارت حول تمجيد الدولة Staat على حساب الحريات • وقد كتب فى هذا الموضوع المؤرخ جوش Gooch وطالب باعادة كتابة التاريخ الألمانى (٢) ، ففى عهد بسمارك نشأت المدرسة البروسية من المؤرخين ، وفى عهد وليم الثانى ضعفت هذه المدرسة بموت تريتشكه Treitschke عام ١٨٩٦ وكان من الطبيعى أن تتغير وجهة نظر المؤرخين بالنسبة للريخ الثانى وعهد بسمارك ، وحقيقة قد تغيرت وجهات النظر التاريخية بعد الحرب العالمية الأولى وبعد الحرب العالمية الثانية وهزيمة ١٩٤٥ ، وقد أنكب المؤرخون الألمان على دراسة تاريخ أوربا الحديث وأخذوا يوجهون اللوم الى من خلفوا بسمارك ويتهمونهم بأنهم أضاعوا التراث الذى شيده بسمارك ، وأخذ المؤرخون أمثال « تما » Thimme ينتقدون سياسة ألمانيا البحرية منذ عام ١٨٧١ الى عام ١٩١٤ تلك السياسة التى حدث بانجلترا الى الانضمام الى المعسكر الفرنسى الروسى •

ومن المؤرخين الذين مجدوا بسمارك اريش ماركس Erich Marcks فى مؤلفه Aufstieg des deutschen Reiches وينتهى الكتاب بمؤتمر برلين عام ١٨٧٨ وهو لا يقل فى قيمته التاريخية عن كتاب تريتشكه Treilsehke عن ألمانيا فى القرن التاسع عشر، ومن مؤرخى هذه المدرسة برتدنبرج Brandenburg وقد الف كتابا عن تأسيس الريخ Die Reichsgrundung وكذلك فال Wahl ومؤلفه عن التاريخ الالمانى ١٨٧١ – ١٩١٤ وقد كانت نغمة هؤلاء جميعا أن بسمارك قد وضع دستورا ضمن فيه قوة السلطة التنفيذية للدولة ضد الاشتراكية وقد سار على هذا النهج معظم المؤرخين حتى عام ١٩١٨ ومن بينهم دلبروك فى كتابه عن الحكومة وارادة الشعب Regierung und Volkswille وقد اتجه المؤرخون بعد هزيمة ١٩١٨ الى القاء التبعة على خلفاء بسمارك • وأعلن بعض المؤرخين أن بسمارك زاد من قوة الدولة وأنه تغاضى عن قوة الديمقراطية وأضعف التقاليد الدستورية والوحدة الوطنية فلم تقو ألمانيا على مواجهة العاصفة •

لقد بدأ المؤرخ الالمانى فردريك ماينكا Friedrich Meinecke بالسير فى ركاب دلبروك وهارنك وغيرهما ولكن بعد سقوط النازية أصدر كتابه عن الكارثة الالمانية عام ١٩٤٦ Die Deutsche Catastrophe وعبر عن الرأى القائل بضرور الرجوع الى الغرب والرجوع الى عهد جوته Goethe الذى كان يمثل هذه الحضارة ، وقد قال ان لاروح البروسية روح مزدوجة وأن الروح الحربية قد تغلغلت فى الحياة المدنية والمجتمع الالمانى وزادت من خنوع الشعب وأن البروسية الحربية هى اثر من تراث بسمارك وقبل ظهور هتلر تحدث (ماينكا) عن سوء استعمال القوة والسلطة وفى كتابه عن أصل الدولة Die Idee der staatsrason عبر عن الرأى القائل بأن بسارك لم يكن وحده الذى سار بألمانيا فى طريق المخاطر بل ان تمجيد الدولة والحكومة كان أصل المصائب كلها وأن على ألمانيا أن ترجع الى عهد جوته Goethe

على أن المؤرخين قد اختلفوا فى اعادة كتابة التاريخ الالمانى ، ففى المانيا الاتحادية « الغربية » ظهرت جماعة روتفل Rothbels التى ترى تفسير التاريخ الالمانى تفسيرا يتفق مع مبادىء الرأسمالية • أما جمهورية المانيا الديمقراطية والدول الاشتراكية فالمؤرخون يفسرون التاريخ الالمانى طبقا لآراء ماركس ولينين وطبقا للتفسير الاقتصادى وصراع الطبقات •

Gooch, G.P. Revisionism in Germany T.L.S. Jan. 6, 1956 P. XV - XVI.





بقلم : يوسف الشارونى

- ١ -

فى فجر الجمعة ٢٣ من سبتمبر الماضى طوى الموت أستاذا عظيما ورائدا جليلا من رواد علم النفس فى تاريخنا الفكرى ، هو الدكتور يوسف مراد الذى توفى عن ٦٣ عاما وتسعة أشهر ، فقد ولد فى ٢٨ ديسمبر عام ١٩٠٢ ، وحصل على ليسانس الآداب (قسم الفلسفة) عام ١٩٣٠ • ومنذ حصل على دكتوراه الدولة فى الآداب عام ١٩٤٠ من جامعة السوربون بباريس وعاد ليدرس مادة علم النفس بكلية آداب القاهرة ، وهو دائب النشاط بعيد الأثر بين طلبته وزملائه •

ولقد كان هذا الأثر لأسباب كثيرة أهمها - فى رأيى - ثلاثة : أولها أنه لم يكن مجرد أستاذ ناقل ، ينقل ماتلقاه من علم فى الغرب وما قرأه فى الكتب الى تلاميذه ، بل لقد استطاع أن يتمثل ماتلقاه من علم وأن يضيف اليه مكونا له رأيه الشخصى فيما عرف باسم المذهب - وأحيانا المنهج - التكاملى فى علم النفس • واذا أدركنا أن الدكتور يوسف مراد كان يعلن دائما أن مذهبه ليس مذهبا مغلقا بل مذهب مفتوح يعتمد فى نشأته وتطوره على نتائج التعاون بين الواقع والنظر العقلى ، (يوسف مراد المذهب التكاملى ، مجلة المجلة ، مارس ، ١٩٦٠ ، ص ٤١) أدركنا لماذا لم يكن يصر على ألا يرى الأمور الا من خلال مذهبه ، ولماذا لم يكن يصر على فرض وجهة نظره على تلاميذه •

أما ثانى الأسباب لتأثير الأستاذ على طلبته فهو أنه لم يكن يقصر صلته بهم على قاعات المحاضرة ،

بل كانت صلته بهم تمتد الى خارج الجامعة ، أحيانا يتم ذلك عن طريق ندوة أسبوعية كان يقيمها صباح كل جمعة فى بيته حين كان يقطن حى شبرا فى الأربعينات من هذا القرن ، حيث كان يستقبل طلبته والخريجين الذين تتلمذوا على يديه لتسود المناقشات وتتداول الآراء فى جو علمى ودى ، ولم يكن الاستاذ ليبخل على طلبته بكتبه يعيرها لهم كما لا يبخل عليهم بما لديه من علم ورأى • وكذلك كانت هذه الصلة الخارجية تتم عن طريق مجلة علم النفس التى ظل يصدرها تسع سنوات من عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٥٢ ، فقد جعل منها مدرسة ومنبرا لطلبته يعبرون فيها عن آرائهم وأفكارهم التى سيقدر لها أن تتطور وتنضج فيما بعد حين يصبحون بدورهم أساتذة ومؤلفين • ولقد أطلق على هذه المجموعة من طلبته التى تتصل به جماعة علم النفس التكاملى وهى جماعة لا يتطلب الانضمام اليها أية شروط رسمية ، فلا استمارات ولا اشتراكات ، بل كان مجرد الاهتمام بعلم النفس ومحاولة فهمه على أحدث الأسس التى وصل اليها هذا العلم دلالة الانتماء الى هذه الجماعة ، فلم يكن حتى التعصب لفكرة المذهب التكاملى شرطا للانضمام الى هذه الجماعة • ولقد استمرت صلة الاستاذ بطلبته بعد أن توقفت مجلة علم النفس عن الصدور أولا عن طريق الكتاب السنوى فى علم النفس الذى صدر عام ١٩٥٤ ، وثانيا عن طريق السلسلة التى كانت تصدرها دار المعارف تحت عنوان « منشورات جماعة علم النفس التكاملى » وواضح أن هذه السلسلة كانت من اقتراحه وبايحائه • وقد صدر فى هذه السلسلة العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه التى قام باعدادها طلبته وأشرف هو عليها ، كما أشرف على ترجمة عديد من أهم المؤلفات الحديثة فى علم النفس صدرت فى تلك السلسلة لاستكمال النقص فى الدراسات النفسية فى اللغة العربية •

أما ثالث أسباب ماتركه الدكتور يوسف مراد من أثر على طلبته والمحيطين به فهو شخصيته التى لم تكن تعرف المهادنة والاستقرار ، ففى مقال نشر بهذه المجلة عام ١٩٦٠ يقول « فالعوامل المزاجية والاستعدادات العقلية وخبرات الحياة تقوم بدور هام فى تشكيل التفكير وتوجهه • فقد طرقت أبوابا عدة من العلوم قبل أن ينتهى بى المطاف الى دراسة الفلسفة ومنها الى دراسة علم النفس فقد حاولت دراسة القانون ثم الهندسة الميكانيكية ثم الطب غير أن العقبات كانت تحول دون اتمام أى رغبة من هذه الرغبات ، لكن كنت أشعر بضرورة تحويل العقبة الى وسيلة للتقدم فى اتجاه جديد • ولا أدرى ما اذا كانت هذه الخبرات المؤلمة هى التى جعلتنى أعتقد أن لب الحياة ليس الاستقرار والانسجام الهادىء بل الكفاح المتواصل الذى يقوم بين المتناقضات » • والواقع أن الكثيرين من المحيطين بالدكتور يوسف مراد — لاسيما ابتداء من الخمسينات — انقسموا حوله فريقين : فريق يجله ويقدر دوره العلمى ، وفريق يناصبه العداء • وقد أشار هو نفسه الى ذلك فى المقال الافتتاحى الذى كتبه فى العدد الأخير من مجلة علم النفس والذى صدر عام ١٩٥٣ حين قال « بعد هذا العدد تتوقف مجلة علم النفس عن الصدور ، وسيأسف على احتجابها أصدقاؤها وخصومها • أما الأصدقاء فلتهدم أحد المنابر القليلة التى كانت قائمة فى مصر لتسمع من لم تصم آذانهم ثرثرة الثرثارين صوت الثقافة الحقة العميقة • وأما الخصوم فسيأسفون على ضياع هذه الفرصة التى كانت تتاح لهم للنيل من حين الى آخر من كرامة صاحب هذه المجلة » • وهكذا حارب وحورب بمرارة مما أثر فى نفسيته وعلى صحته حتى وقع فريسة المرض منذ سنوات •

- ٢ -

وقد سبق حصول الدكتور مراد على الدكتوراه أن حصل على دبلوم الدراسات العليا فى علم النفس من السوربون عام ١٩٣٣ بعد تقدمه برسالة موضوعها : سيكلوجية الجهد من عهد الفلاسفة اليونان حتى الدراسات التجريبية فى القرن العشرين • وهى رسالة غير منشورة ، وان كان

الدكتور مراد قد فصل أبوابها فى بحثه «الدراسات السيكلوجية فى مصر المعاصرة (نشر هذا البحث فى مجلته بعنوان « نشاط العرب فى العلوم الاجتماعية فى مائة سنة » ، بيروت ، ١٩٦٥ . أشرفت على اخراجه هيئة الدراسات العربية فى الجامعة الامريكية ببيروت) .

وللحصول على الدكتوراه تقدم برسالتين احداهما رئيسية والثانية مكملة . أما الرسالة الكبرى فعنوانها « بزوغ الذكاء » وهى دراسة مقارنة بين السلوك الحيوانى وسلوك الطفل الرضيع مع الافتراض بأن القوانين ذاتها التى تفسر سلوك الحيوان تفسر أيضا سلوك الطفل الرضيع ، ثم محاولة الذهاب بهذا الفرض الى أقصى حدوده حتى يتفجر الاختلاف الجوهرى بين السلوكين ، وهذا الاختلاف يتمثل فى اللغة وما يتضمنه اكتساب اللغة من قدرات عقلية تنقص الحيوان . أما الفرض الثانى الذى حاولت الرسالة التحقق من صحته فهو التوازن القائم بين تطور الجهاز العصبى وتطور السلوك الذكى ، وتشمل هذه الدراسة مراحل الترقى فى المجالين العصبى والسيكلوجى من الاميبا الى الشامبانزى الى الانسان ، وقد تبين خلال هذه المرحلة كيف كان مدلول الذكاء يتطور ويرتقى من

---

* كلما كان الفشل موضع تفكير بدلا من ان يكون موضع معاناة تكون درجة الذكاء اكبر .

* العقل السليم فى الجسم السليم فى المجتمع السليم .

* التكامل توازن يجب ان يتحقق فى كل لحظة .

* ليست المتعة الحقيقية فى السكون والراحة ، بل فى الحركة التى تحاول التوفيق بين المتناقضات الملازمة بعضها لبعض ، دون ان تصل ابدا الى التوفيق الدائم .

* يجب ان تكون الروح التكاملية هى المسيطرة بحيث لا يقف البحث عند مرحلة الوصف والتحليل والتصنيف ، بل يتجاوزها الى اعادة بناء الظاهرة التى هى موضوع البحث بناء علميا تفسيريا .

* الحكمة تقتضى بان ننشد الكمال ما استطعنا اليه سبيلا وان نعترف فى الآن ذاته بحدود القوى البشرية .

* المصنع والمدرسة والجيش ، تلك هى الاركان الثلاثة التى يجب تدعيم أنظمتها بصفة علمية بحيث تؤدى ماهو مرجو منها .

* كل فنان ، مهما اختلفت لديه وسائل التعبير ، كالطفل الطليق الحر الذى لا يتقيد بقيود الطبيعة : هو كالطفل لأن قدرته على الاعجاب لا تزال حية فياضة ، لأنه لايزال يتطلع الى آفاق بعيدة مجهولة ، تشرق شمسها فى هذه اللحظات المقدسة التى تتحرر فيها الروح من قيود المكان والزمان ، لكى تتحد بمصدر الفيض والجمال .

* فى أثناء الابداع الفنى يكون الفنان منقادا لروح اللعب الحر، كما يكون فى الوقت نفسه متقيدا بمناهج الصنعة التى صقلتها جهود الاجيال المتعاقبة .

* العمل الفنى بمثابة مرآة تعكس فى آن صورة الفنان وصورة مجتمعه ، لا الصورة المحتجزة المصطنعة المألوفة بل الصورة الحية المتحركة للتوترات الداخلية التى تعمل فى أعماق الفرد وفى التيارات الخفية التى تحمل المجتمع الى طور جديد من اطواره المقبلة .

* ان النظرة التكيفية تدرك الأشياء للاستيلاء عليها ، لأكلها وتدميرها ، للوقاية منها اذا كانت ضارة ، فهى تبحث عن لذة عضوية وتحاول أن تتفادى الألم العضوى . اما النظرة الفنية فهى نقيض تلك النظرة الكيفية النفعية .

* ان المسرحية لا ترمى فقط الى حل الصراع القائم بين أشخاصها والى مساعدة المشاهدين على حل صراعهم بل قد تقوم ايضا بمساعدة المؤلف على حل ما يعانيه هو من صراع .

مجال التكيف البيولوجى إلى مجال التعلم الحسى الحركى الى مجال السلوك الرمزى ثم العقلى المجرد.

ومن خلال تتبع الرسالة لارتقاء الجهاز العصبى فى الأنواع الحيوانيـة من الـلافقريات الى الفقريات ودراستها للمراحل التى يمر بها النمو الحسى الحركى والانفعالى والادراكى لدى الطفل ، اتضح للدكتور يوسف مراد مدلول عملية التكامل كما أشار اليها هوجلنز جاكســـون وشرنجتـــون فى انجلترا ثم موباتوف ومورج فى فرنسا ، وهكذا تعثر فى هذه الرسالة على البذور الأولى للتكامل الذى سيصبح نظرية شاملة فى الحيـــاة النفسية لدى الدكتور يوسف مراد ويصوغ القوانين العامة التى تفسر ارتقاء الحياة النفسية • فهو يعلن قائلا « وقد وصلنا الى استخلاص معالم المنهج التكاملى أثناء دراستنا المقارنة للسلوك الحيوانى وسلوك الطفل فى السنتين الأولى والثانية من عمره ، وقد نشرنا هذا البحث عام ١٩٣٩ بعنوان « بزوغ الذكاء » ثم عملنا على توضيح هذا المنهج فى أثناء تدريس علم النفس بكلية الآداب بجامعة القاهرة منذ عام ١٩٤٠ • (يوسف مراد فى دراسات التكامل النفسى ، مؤسسة الخانجى ، مصر ، ١٩٥٨ ، ص ٢٥ — ٢٦) • وقد طبعت هذه الرسالة بالفرنسية فى باريس وأصبحت من الكتب التى تذكر فى المراجع الاساسية لكتب علم النفس للطلبة الجامعيين ، والتى يستشهد بها فى موسوعات علـم النفس ومؤلفاته • (أنظر : الدراســات السيكلوجية فى مصر المعاصرة) •

أما الرسالة الثانية لدرجـــة الدكتوراه فكان الغرض منها احياء جانب من التراث العربى فى الدراســـات السيكلوجية • وكان أقـرب موضوع للدراسات المرتبطة بالعــلاقة بين الجسم والنفس مايتصل بعلم الأمزجة أو الطباع وما تفرع عنه من تأويلات وتكهنات فيما يسمى بعلم الفراسة ، وقد وفق الدكتور يوسف مـــراد الى الكشف عن نص للامام فخر الدين الرازى (المتوفى عام ٦٠٦ هـ) فى هذا العلم ، فنشر النص مع مقدمة وافية له عن تطور علم الفراسة منذ عهد اليونان حتى يومنا هذا فى أربعة فصول • وقد ظل الدكتور مراد معنيا بالتراث العربى ، فنراه يستشهد فى كتبه ومقالاته بنصوص عربية اما قديمة لابن سينا والغزالى وكبار أطباء العرب ، أو حديثة لكبـــار أدبائنا أمثال طه حسين والعقـــاد وتيمور • كما ظهر الانتفاع بهذا التراث واضحا فى قاموس مصطلحات علم النفس والطب العقلى الذى وضع نواته الدكتور مراد ، وذلك فى حرصه على البحث عن المقابل العربى للمصطلح الافرنجى كما سبق استخدامه لدى المفكرين العرب أو فى الاشتقاق أو النحت اللغوى الذى يصلح ترجمة للمصطلح الافرنجى •

كذلك نشر الدكتور مراد مؤلفات أخرى هى : شفاء النفس (عام ١٩٤٣) ، ومبادىء علم النفس العـــام (عام ١٩٤٨) وسـيكلوجية الجنس (عام ١٩٤٨) ودراسات فى التكامل النفسى (عام ١٩٥٨) وعلم النفس بين الفن والحيـــاة (عام ١٩٦٦) • والكتابان الأخيران يحويان بعض مقالاته من بين عدد كبير لم يقدر له أن ينشر فى كتاب حتى الآن ، بل لم يقدر له أن ينشر على الاطلاق •

وفى السنوات الأخيرة من حياته اتجه اهتمامه الى الفن نظريا وعلميا ، فانصرف الى القراءة والكتابة عن فلسفة الفن كما قام بتدريسها فى الجامعة ومارس هواية رسم اللوحات الزيتية التى زين بها جدران منزله • وهو يعلل هذا الاتجاه بقوله « اننى أخذت منذ بضع سنوات أشعر بشعور جديد •• هو ضرورة محاربة الملل الذى قد يصيبنى بعد سن الستين أى بعد اعتزال الخدمة فى الجامعـــة • وأحسن وسيلة لمحاربة هذا الملل هو خلق اهتمام جـــديد بناحية جديدة من النشاط الانسانى تكون لها صفة ثقافية وترفيهية فى آن واحد • ولم يدهشنى أن تكون هذه الهواية الجديدة بعثا قويا لهذا الجانب العاطفى فى شـخصيتى والذى ••• كان مســـيطرا على منـــذ الطفولة ، فقـد اكتشـفت — وذلك بفضـل خبرة شخصية — عالما جديدا هو عالم الفنـون الجميلة وخاصة فن التصـــوير ومدارسه المعـــاصرة التى تصطدم فيها شتى التيارات الانفعالية والفـكرية »

(يوسف مراد : علم النفس بين الفن والحياة ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٢ — ١٣) ٠

- ٣ -

وتقوم الفكرة الرئيسية فى المذهب التكاملى الذى دعا اليه الدكتور يوسف مراد فى مجال علم النفس على أسس ثلاثة : أولهـــا اعادة تنظيم المنهـجين الرئيسيين المستخدمين فى علم النفس لتفسير سلوك الانسان ولكن على أساس أوسع وأعمق ٠

ويعتمد أحد هذين المنهجين على التفسير التاريخى أو التكوينى ، والثانى على ما يمكن تسميته بالتفسير الشبكى والفينومولوجى أو الوجودى ٠ الأول يحاول الربط بين الحاضر والماضى أى بين السلوك كما هو مشاهد الآن وبين الدوافع والميول وكل ما اكتسبه الفرد فى تجاربه السابقة سواء ظلت هذه التجارب ماثلة فى الشعور أو أصبحت لاشعورية ٠ أما التفسير الشبكى فهو يتنـاول الحـالة النفسية الراهنة أو المظهر السلوكى الراهن ٠

كذلك يؤمن المذهب التكاملى بتكامل الطبيعــة الانســـانية فى مراتبهـــا الثـلاث : البيولوجية والاجتماعية والنفسية ، فعلم النفس التكاملى يفسر لنا كيف ينتقل الانسان من طور الفردية البيولوجية الى طور الشخصية الســـيكلوجية والاجتماعية فى ضوء الحقائق التى تكشفها لنا دراسة تركيب العقل وعمل وظائفه ٠ فعلم النفس — لكى يفى بغرضه ويصبح تكامليا حقا — لابد أن يستند من جهة الى علم الأحياء ومن جهة أخرى الى علم الاجتماع ٠ غير أنه ينتخب من الظواهر البيولوجية والاجتماعية ماهو أقرب صـــلة بموضوعه الخـاص ٠ وعامل التكامل البيولوجى هو الجهاز العصبى ، والتكامل الاجتماعى هو اللغـــة ، والتكامل السيكلوجى هو الذاكرة ٠ وهى عوامل تكامل لأنها قبل كل شىء عوامل ثبات وانسجام ٠ فجميع خلايا الجسم تتجدد ماعدا الخلايا العصبية ، وسلامة الجهاز العصبى ونضجه شرط أساسى لســـلامة الذاكرة التى هى عامل التكامل السيكلوجى ٠ والاضطرابات النفسية التى تعترى الشخص هى فى الواقع اضطرابات تلحق بالذاكرة وبقدرة الشخص على الربط بين الماضى والحاضر ، وعلى أن يشـــعر بأنه ذات ثابتة ، هى هى خـلال التغيرات التى تكون نسيج الحياة ٠ وسلامة الذاكرة هى بدورهـــا الشرط الأســـاسى لتحقيق التكامل الاجتماعى أى لاكتساب اللغة واحكام استخدامها ٠ وكما أن الجهاز العصبى هو حلقة الاتصال وعامل التنظيم بين مختلف الأجهزة والوظائف العضوية ، وكمـا أن الذاكرة هى حلقة الاتصـــال بين الماضى والحاضر ومختلف الوظائف العقلية ، فكذلك اللغة هى حلقة الاتصال بين الفرد والمجتمع ٠ ولابد أن تظل معانى الألفاظ ثابتة لكى يتم التفاهم والتعاون٠

أما ثالث الأسس التى يقوم عليها المذهب التكاملى فهو أن حركة الحياة حركة دائرية لولبية ٠ ذلك أن ميزة الحياة هى الحركة والتطور ، فلابد أن يكون المنهج ديناميكيا تطوريا لكى تراعى الصلة بين الماضى والحاضر والمستقبل ٠ ولكن هـــذه الحركة ليست حركة مطردة تسير دائما الى الامام وفى خط مستقيم كالحركة الميكانيكية ٠ ولا هى حركة دائرية تعود بالمتحرك الى نقطة البـدء فالأولى عميـاء فى حين أن حركة الحياة موجهة ، والثانية عقيمة تؤدى فى نهاية الأمر الى الجمود والثبات فى حين أن الحياة تجديد وتطور ٠ لهذا فاننا اذا أردنا أن نصف هذه الحركة التى تتقدم وترتقى خلال فترات من التراجع والكمون مع الازدياد فى التعقد والثراء ، فاننا نطلق عليها اسم الحركة الدائرية اللولبية التى تفيد الآن نفسه عمليتى التقدم والتراجع النسبى الممهد لتقدم جديد ٠

وهنا نلاحـــظ أن المذهب التكاملى لا ينحصر فى مجال علم النفس بل انه يحـــاول أن يصبح نظرة فلسفية شاملة للوجود ٠ ولهذا يستطرد يوسف مراد فى تعميم مذهبه الذى شرحه على صفحات هذه المجلة (عدد مارس ١٩٦٠ ، ص ٤١ — ٤٤) قائلا « ونلمس هنا حقيقة هــامة فيما يختص بجوهر الوجود بوجه عام ٠ فالوجود المتزمن بزمان هو فى جوهره صراع وتوفيق فى آن واحد ٠ وهذه الفكرة

متمثلة بدرجات متفاوتة من الوضوح فى الأساطير والأديان والفلسفات المختلفة • فيمكن القول بأن الوجود لا يتم الا بفضل عامل من العوامل وعلى الرغم منه : فحياة بفضل الموت وعلى الرغم منه ، وجديد بفضل القديم وعلى الرغم منه • توحيد بفضل الكثرة وعلى الرغم منها • ذاتية بفضل التغيير وعلى الرغم منه • سعادة بفضل الشقاء وعلى الرغم منه ، حرية بفضل العبودية وعلى الرغم منها• هذا هو لب الوجود وسر التقدم الحقيقى • فالمذهب التكاملى يسترشد فى بحوثه بهذه الحركة الدائرية اللولبية • فيحاول تتبع جميع التيارات التى تساهم فى تكوين ظاهرة من الظواهر الانسانية سواء أكانت نفسية أو تاريخية أو اجتماعية أو فنية أو علمية مع تنظيم هذه التيارات وصلتها بعضها ببعض • فخلاصة المذهب التكاملى : انه لا يمكن فهم المجتمع الا اذا فهمنا أولا طبيعة الانسان الفرد ، ولا يمكن فهم الفرد الا اذا فهمنا أولا طبيعته الحيوانية •

« ولا يعنى هذا أن يوسف مراد ينزع فى تفكيره نزعة تخفيضية بارجاع الانسانى الى الحيوانى ، والاجتماعى الى الفردى ، بل على العكس من ذلك فان فهمه التكاملى طفروى فى نزعته يسلم بوجود مراتب تصاعدية من الوجود بحيث تحتفظ كل مرتبة حيوانية كانت أو نفسية أو اجتماعية بنوعيتها واستقلالها الذاتى » • (يوسف مراد : الدراسات السيكلوجية فى مصر المعاصرة) ولكن هذه العوامل الثلاثة لا تعمل فى الوقت نفسه منفردة ، « وهى بدورها متعاونة متضامنة • وفى ضوء هذه الحقيقة الهامة يمكننا أن نقرر أن سعادة الانسان اذا نظرنا اليه فى اكمل صورة ، تقوم على تضامن الوظائف البيولوجية والسيكلوجية والاجتماعية • ويترتب على ذلك نتيجة هامة لا يمكن انكارها وهى أن أقل اصلاح أو علاج يرجى نجاحه يجب أن يكون كليا وأن تراعى فيه النواحى الثلاث • فالطبيب البدنى أو الطبيب النفسانى أو المصلح الاجتماعى الذى يقتصر على تخصصه الضيق ولا يوسع أفقه بحيث يشمل دائما تلك النواحى الثلاث ، لا يقوم بواجبه كاملا ، بل كثيرا ما يكون من عوامل اعاقة الاصلاح والتقدم • فالمبدأ الذى يجب أن ينقش بحروف من ذهب على أبواب المنازل والمدارس والمستشفيات ودور الاصلاح هو « العقل السليم فى الجسم السليم فى المجتمع السليم » (شفاء النفس ، اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ط ٢ ، ١٩٥٣ ، ص ١١٢) •

واضافة المجتمع السليم على القول المتداول المعروف هى ما يلح عليه المذهب التكاملى فى علم النفس فى نظرته الى الانسان ، فالدكتور يوسف مراد يعلمه قائلا : « يجب دائما أن ننظر الى السلوك المنحرف على ضوء المواقف الخارجية التى تكون دائما خاضعة للنظم الاجتماعية فمعظم المشاكل السلوكية يمكن ارجاعها الى نزاع يقوم بين الحقوق والواجبات أو بين الحوافز الفردية والبواعث الاجتماعية الخلقية » (المرجع السابق ، ص ٣٢) • وعندما يستعرض عوامل شفاء النفس يقرر أنه « لا يمكن القيام بعملية اعادة التكامل على وجهها الأكمل الا اذا استعان المعالج بطرق العلاج غير المباشرة التى تتناول بيئة المريض لتعديلها واصلاحها • فقد لا يكفى أحيانا أن يغير الشخص من اتجاهه الشاذ وأن يتحرر من أمراضه النفسية اذا ظلت المواقف الخارجية التى يواجهها فى حياته اليومية كما هى من حيث تأثيرها السىء » • (المرجع السابق ، ص١٠٠ – ١٠١) •

كذلك فان الحاح النظرة التكاملية على تعدد العوامل المكونة للشخصية الانسانية هى التى صبغتها بالصبغة العلمية ، تلك الصبغة التىتحاول مذاهب أخرى أن تضفيها على نفسها برغم أنها أحادية العامل ، أى تفسر الظاهرة بارجاعها الى عامل واحد أو بتغليب عامل على العوامل الأخرى مما يجعلها تقترب من التفسيرات الميتافيزيقية وتنأى عن التفسيرات العلمية على نحو ما فعل فرويد رائد مدرسة التحليل النفسى حين غلب العامل الجنسى فى نظريته • وفى هذا يقول الدكتور يوسف مراد « والاتجاه التكاملى فى الدراسات السيكلوجية حديث جدا ولم يسيطر على تفكير العلماء الا ببطء وبعد تكرار المحاولات الخائبة التىكانت تقتصر فى تفسيرها

على عامل واحد ، اما العامل الفسيولوجي أو العامل النفسي ، أو العامل الاجتماعي • ومن جراء هذا الافتقار باءت جميع المحاولات الاصلاحية بالفشل مما يقيم الدليل على خطأ التفسير بالعامل الواحد وضرورة دراسة مختلف العوامل التي بتداخلها وتفاعلها تعين المظاهر السلوكية في تعقدها وتشعب نواحيها » • (دراسات في التكامل النفسي ص١٦٢ - ص ١٦٣) •

ونتيجة لهذا كله فالسلوك المتكامل يتصف بخصائص أربع :

أولا : كل سلوك في جميع الكائنات الحية هو سلوك وظيفي أي أنه يرمي الى ازالة التنبيه أو الى خفض التوتر الذي أثار السلوك •

ثانيا : كل سلوك يتضمن صراعا أو اشتراك النقيضين • وبحوث مدرسة التحليل النفسي قد ألقت ضوءا على الدوافع اللاشعورية أو المكبوتة •

ثالثا : لا يمكن فهم حقيقة السلوك الا اذا ربطنا بينه وبين المجال الذي يحدث فيه • وقد أبرزت مدرسة الجشطلت بوضوح أهمية المجال أو الاطار لفهم أي مظهر من مظاهر السلوك • ومعنى المجال شبيه بمعنى البيئة غير أنه يشير خاصة الى كيفية تنظيم هذه البيئة وأثر هذا التنظيم في السلوك •

رابعا : اما الخاصية الرابعة فهي نتيجة الخصائص الثلاث السابقة وهي أن الكائن الحي ينزع على الدوام الى المحافظة على أقصى درجة من التماسك الداخلي أو من التكامل (دراسات في التكامل النفسي ، ص ١٤١ - ص ١٤٢) •

وبناء على هذه النظرة التكاملية يستخلص الدكتور يوسف مراد قوانين الترقي السيكلوجي • فالنقطة التي يجب أن تبتدىء عندها دراسة الطبيعة الانسانية هي الفردية البيولوجية من حيث هي مجموعة دوافع السلوك الحيوية من حاجات وميول ونزعات • أما المرحلة الأخيرة التي ينتهي عندها فهي مجموعة دوافع السلوك الحيوية من حاجات وميول ونزعات • أما المرحلة الأخيرة التي ينتهي عندها البحث فهي الشخصية الموحدة المتكاملة الشاعرة بذاتها وبقدرتها على العمل الحر وبعضويتها في المجتمع • ولما كان الانسان من ناحية أخرى وحدة جسمانية نفسية لا تتجزأ فسلوكه ناحيتان : ناحية النشاط الحركي ، وناحية النشاط الذهني • وهاتان الناحيتان متلازمتان في العادة ، غير أن النشاط الحركي يسبق النشاط الذهني في مرحلة التكوين الأولى ثم يقتضي الترقي أن يسبق النشاط الذهني النشاط الحركي لينير له الطريق ويدبر وسائل العمل قبل الشروع فيه ، ولهذه المجالات الأربعة ، أي : الفردية البيولوجية ، والشخصية الانسانية من جهة ؛ والنشاط الحركي ، والنشاط الذهني من جهة أخرى ، قوانين توجيهية تعين سير النمو والتكامل •

القانون الأول : يتجه الترقي في مجال الحوافز والميول من اللاشعور الى الشعور •

القانون الثاني : يتجه الترقي في مجال الشخصية من الأفعال الآلية الى الأفعال الارادية •

القانون الثالث : يتجه الترقي في مجال النشاط الحركي من استخدام الاشياء الى استخدام رموزها •

القانون الرابع : يتجه الترقي في مجال النشاط الذهني من الاحساس الى التصور الذهني •

ولا شك أن هذه القوانين الاربعة متضامنة متكاملة ولا بد من تحقيق جميع الاتجاهات التي تشير اليها حتى يتم الرقي ويصبح سلوك المرء منسجما ناجحا • وليس الرقي عبارة عن اضافة الجديد الى القديم ، بل اعادة تنظيم القديم بعد اصطدامه بالمشكلة • فالصحة العقلية التي هي ثمرة هذا الرقي ليست سوى القدرة على التوفيق بين طرفي المشكلة على الرغم من التعارض الموجود بينهما (انظر شفاء النفس ص ١١٣ - ص ١١٧ ، وكذلك دراسات في التكامل النفسي ص ٤٣) •

- ٤ -

بتلك النظرة المتكاملة قام الدكتور يوسف مراد بدراساته المتعددة في نفسية الطفل وعلم النفس الصناعي والجنائي وعالم الفنون الجميلة وسيكلوجية المرأة •• الخ •

ويمكننا أن نتذكر خلاصة ما انتهى اليه من رأي في سيكلوجية المرأة لاينظر الى هذه النواحي فهو ينظر الى المرأة من النواحي البيولوجية والنفسية والاجتماعية ، ولكنه لا ينظر الى هذه النواحي أو المراحل منفصلة بل « كحركة » واحدة تتجه مراحل النمو نحو تحقيق وظيفتها العليا بل رسالتها العليا ، أي نحو تحقيق الأمومة •• فشخصية المرأة تتكون من مراتب أو أدوار ثلاثة : فهي من الوجهة البيولوجية **انثى** ومن

ومن الوجهة النفسية **امرأة** تنتمى الى الجنس البشرى، ومن الوجهة الاجتماعية **زوجة وأم** وعندما يتناول العالم دراسة هذه الأدوار الثلاثة فانه يركز نظرته للأنثى فى دراسة **الغريزة الجنسية**، ونظرته للمرأة فى دراسة **الحب** ونظرته للزوجة فى دراسة **نظام الزواج** (سيكولوجية المرأة ، اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٤ ص ١٤٥)

وكل مرتبة من هذه المراتب تتعارض مع المرتبة الأخرى وتتداخل فيها فى الوقت نفسه ، ذلك « ان الغريزة الجنسية عنصر من عناصر الحب فهى التى تخلق الجاذبية بين الجنسين، ولكن الجاذبية عامل تقييد وفيها انكار للحرية فهى تفرض نفسها فرضا وقد تتلاشى فجأة وبدون سبب ظاهر • وبجانب الجاذبية يوجد أمر آخر جوهره يختلف عن جوهر الجاذبية لأنه ينطوى على الحرية والاختيار ، وهذا الأمر يمكن أن نسميه بالنداء ، والحب يستجيب مختارا لهذا النداء، وتلبيته لهذا النداء لا يكون بالاستيلاء والتملك بل يكون بالبذل والعطاء وانكار الذات •• جاذبية من جهة ، نداء من جهة أخرى ، ضرورة وتقييد من جهة، حرية واختيار من جهة أخرى •• تلك هى الاعتبارات التى يجب أن نراعيها عندما نتحدث عن تكامل الدوافع الجنسية والدوافع العاطفية فالعاطفة هى التى - بعد بزوغها - تنظم الدافع الجنسى حتى لا يسيطر على سلوك الانسان • فالمرأة هى انسان أولا قبل أن تكون حيوانا ، وهى ليست فقط مركزا للجاذبية بل مصدرا نداء روحى لا يجد الرجل سعادته الا فى تلبية هذا النداء - وكذلك الأمومة مجرد امتداد للغريزة الجنسية بل هى تنطوى على معانى تفوق فى سحرها جاذبية الجنس • فكما أن الحب الكامل يضمن الحرية للفردين اللذين اتحدا فى عاطفة واحدة ، فالأمومة بدورها تضمن الحرية للوجود نفسه لأن فيها تتكامل الغريزة الجنسية والحب ، وبفضلها تنتصر الحرية على الضرورة ، والروح على المادة (المرجع السابق ، ص ١٤٦ - ١٤٨) •

***

وبعد فان هذه الكلمات القلائل لا تغنى عن الرجوع الى مؤلفات الدكتور يوسف مراد لادراك المجهود الذى بذله وقدمه فى تعبيد الطريق لمعاصريه وتلاميذه وتلاميذ تلاميذه من مواطنيه وغير مواطنيه ، فنحن لسنا الا طريقا للخلف كما كان السلف طريقا لنا ، المهم أن نقوم بمهمتنا فى اخلاص وصبر ، وأن نحمل ونتحمل وجودنا ومصيرنا بشجاعة • ولهذا لسنا نجد فى الختام خيرا من كلمات الراحل العظيم. وهو يتحدث عن ارتباط الانسان بمصير الانسانية حين يعلن قائلا : « ومن خصائص العصر الذى نعيش فيه نزعة الانسان الى أن يعمل ، والى أن يحقق بافعاله وتصرفاته أكبر قدر من امكانياته ، كأن وجوده مرهون بما يفعل وبما ينتج• ومن العوامل الرئيسية التى تدفعه الى النشاط العملى شعوره بأن العمل احسن وسيلة لخفض القلق الذى يعانيه عندما يفكر فى مصيره ومصير الانسانية جمعاء ، فقد تضخم هذا القلق حتى تجاوز حدود الفرد وحدود الجماعات الصغيرة المغلقة على نفسها • وأصبح نوعا من القلق الكونى • ومجرد التفكير والتأمل من شأنه أن يزيد من وطأة هذا القلق ، ولا بد أن يتحد التأمل والعمل فيغذى أحدهما الآخر ، بأن ينير التأمل طريق العمل ، وبأن يجدد العمل موضوعات التأمل حتى يواصل الانسان سيره نحو مستقبل أحسن مستندا الى دعامتى الفكر المستنير والفعل المجدى » (من مقدمة الدكتور يوسف مراد للترجمة العربية لكتاب ميادين علم النفس تأليف ج•ب• جيلفورد ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٥ ، مجلد ١ ص ٦) •

ولقد كان الدكتور يوسف مراد أحد هؤلاء الذين جمعوا بين دعامتى الفكر المستنير والفعل المجدى ؛ فلئن كان هناك أفراد فى التاريخ أثروا فى الآخرين بشخصياتهم وآرائهم وان لم يتركوا لنا أية مؤلفات وآخرون اقتصر تأثيرهم على ما الفوه ، فان الدكتور يوسف مراد قد أثر بشخصه وقلمه معا •

مقالات الدكتور يوسف مراد التى نشرت فى المجلة

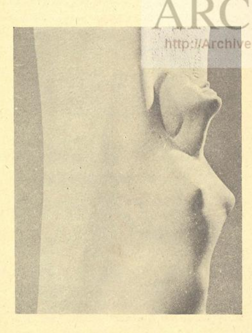
- المذهب التكاملى - مارس ١٩٦٠
- علم النفس الوجودى - أكتوبر ١٩٦١
- فرويد والقرن العشرون «عرض وتلخيص» - ديسمبر ١٩٦١
- قصة مايكل أنجلو «عرض وتلخيص» - يونيو ١٩٦٢
- معرفة الآخر - نوفمبر ١٩٦٢
- بشر فارس - ابريل ١٩٦٣
- اللغز الأكبر (الانسان) - مايو ١٩٦٣
- الواجب الأكبر (التوافق النفسى والاجتماعى) يونيو ١٩٦٣
- أوجين ديلاكروا والحركة الرومانتيكية - أغسطس ١٩٦٣
- المسرح والتحليل النفسى - مارس ١٩٦٦



في وداع الزميل الفنان
أنور عبد المولى

ماذا عساه أن يصنع الانسان ...

بقلم : حامد سعيد



ماذا عساه أن يصنع بحياته وقد أعطى بين جنبيه سر ومن حوله سر الا أن يسعى ليتفهم كنه ذلك السر فيتوجه بكلياته نحو المصدر والمنبع والأصل والمبدأ يستلهمه معنى الحياة ٠

ان الجسد ذاته رغم وضوحه للعيان وخضوعه للحس يكاد لا يبين عن أسراره العديدة التى تحاول الانسانية منذ بداية سعيها نحو العلم والمعرفة أن تستوضحه ٠ ويكشف لنا العلم عن مزيد من الأسرار الغامضة فى تلك العمليات التى يصعب على الذهن الانسانى حصرها وادراك مختلف العلاقات بينها بعضها البعض ٠ كون صغير يكاد أن يردد بتفاصيله وتراكيبه الكون المحيط ٠

والنفس الانسانية بين هذا الجسم وذلك الكون فى حركة دائبة تواقة ملحة تطلب أن تتصل بروح الروح وسر الجميع ٠ وهى لا تفتأ تحرك الانسان ليسعى فاذا ما سعى وكان ذلك السعى لينير أمامها الطريق المنشود هدأت وزادت غبطتها ونمت سعادتها٠



واذا كان ذلك السعى ملقيا بها فى بحر من الظلمات بعضها فوق بعض مقيما بينها وبين معنى المعانى كلها الحجاب الكثيف تفور حيرتها وتتزلزل اركانها وتخيب بخيبة رجائها .

ماذا عسى الانسان أن يصنع بذاته طيلة حياته خير من أن يهديها الى مصدر الأسرار ومركز الأنوار

ماذا عساه أن يصنع خير من آن يزكى سعيه حبا وبناء متكاملا صاعدا نحو النور مشرقا مشتتا للظلمة مؤمنا من الحيرة .

دعوة الى تحقيق الحياة .

وهل الفن الا تلك الدعوة وذلك البناء .

ماذا عسى الانسان أن يصنع فى الحياة بذاته طيلة حياته الا أن يجعل من الحياة فن الفنون الجامع الشامل الموجه نحو الأصل والمنبع والمبدأ والميعاد .

فقدنا بالأمس الزميل الفنان أنور عبد المولى المثال المصرى الأصيل .

تمت حياة .

حياة ناجحة بالمقياس الصحيح خافقة بالمقياس المعتاد

لا صيت ولا بريق ..

ولكنها الحياة .. بالمقياس الصحيح .

لا زيف ولا زيغ ..

حياة رائعة .. بالمقياس الصحيح .

حافلة بالالم مفعمة بالمعاناة تعلوها بسمة الأمل وفرحة العمل ونعمة اليقين .

ذخرها العطاء .

عطاء الروح المؤمن وروحانية القلب السليم

عطاء لنا .. للجميع .. لهذا الجيل .. للأجيال القادمة من تراب هذا الأرض عند ما يتحول الى النور التراب .

وكم حولت هذه الأرض الى النور التراب .

نورا أضاء وطبق الآفاق

نور القلب الأمين يجليه الفن ويذكيه .

بالأمس فقدناه .

وغدا نلقاه .

وانا لله واليه راجعون .

كلا لايفقد الصديق

ولا يموت الفنان

غيبناه

فوجدناه ملء الحياة
كلا لا يفقد الصديق
ولا يموت الفنان
فصدق الفن يغني الممات
وذخر الفن ذخر الحياة
تمت حياة

بلا ضجيج .. بلا زيف .. بلا زيغ .. حياة رائعة بالمعنى الصحيح .

لمس للحجر وكأنه نبض من صميم الحجر طرقات أزميل حساس رفيق يأتمر بادراك ذى وعى كونى انسانى فى وقت معا .

توجيه لكتل الحجر الاصم فى هدى نباتى وشوق علوى

رفق قوى أقوى من قسر الغشوم .

نحت هو رمز لقلب متحضر مرتفع رفعه الوجدان عن دنايا واسفاف .

نبل هندسى كريم عطاء يربط بنورانيته بين الأرض والسماء .

ارادة كارادة الماء رفيقة قوية فى وقت معا .

قلب فى قلب الحياة ينبض نبضها
وطرقات أزميل خفقات قلب قوى رفيق .
شعشعانى المعنى علوى التوق
كله عطاء

نحت يجمع المادة الصماء والروح الشفاف

شفيف قلب مفرد مؤتنس بحكمة تقاليد عتيدة عتيقة نحتتها فى قلب الكتلة البشرية العظيمة التى خرج منها هذا الفرد الرفيق المؤتنس أنسين المطمئن وذوبان بأصل الأصول وروح الأرواح .

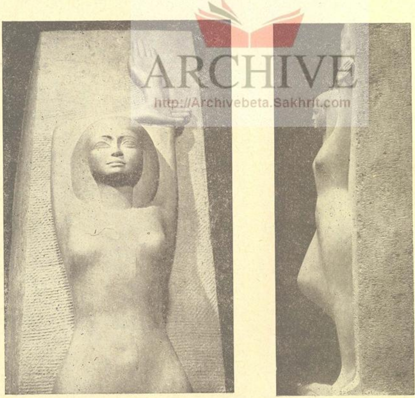
طليعة من جيل جديد

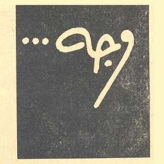
من كتلة بشرية ذات ماض عتيد

مؤمنة بالحياة ايجابية العطاء مريده مسلمة فى وقت معا

ماض
وحاضر
ومستقبل فى فرد رفيق .







بقلم :
رمسيس يونان



- وجه وحش ، أو انس ، أو شيطان ، أو اله ..
- وجه من حجر ، استحال وجودا .. وشموخا ..
- الجمال لا يصلح وصفا له ..
- انه لا يلمسنا ، وانما يستولى علينا .. ويستولى معنا على الفضاء المحيط ـ فارضا سلطانه ..
- وجه منيع ، كالصرح أو كالصخر الذى قد منه .. لا ننفذ اليه، لكنما هو ينفذ الينا بفعل قوة خافية ليست هى السحر ، وان تكن به أشبه ..
- وجه آت من بعيد ..
- وجه من عالم آخر ، ينضم فيه الى حشد من وجوه أخرى خلقها أسلاف لنا ـ أو معاصرون ـ فى مصر أو فى الهند أو فى الصين أو فى المسكيك أو فى جزر الأقيانوس ..
- وجه مبهم ، لا يفصح عن سره .. لكن هذا السر لا يبرح خيالنا .. فهو جاثم رغم انغلاقه ، ماثل رغم خفائه ..
- اننا أمامه لندرك شيئا من معنى عبادة الأقدمين للأصنام ..



الفكر الاشتراكي في الروايات اليوتوبية



قام الفكر الاشتراكى فى شتى صوره بدور هام فى المؤلفات اليوتوبية منذ أقدم العصور . فقد قامت اليوتوبيات ، أو صور العالم المثالى بوجه عام ، على مبادىء المساواة والحياة المشتركة والمجتمع السعيد منبعثة عن رغبة صادقة فى تقديم صور حية جذابه تمثل هذه المبادىء لا فى صورة حلم جميل بعيد المنال بل فى صورة نظم عملية قائمة . واهتم الكتاب اليوتوبيون ، الذين يتوقون الى عالم أفضل ، بمسائل المساواة والكفاية والعدل ، وعرضوا للعلاقة بين العمال وأصحاب رءوس الاموال وبين الدولة والمواطنين، وناقشوا المسئولية الاجتماعية والحرية الفردية ، أى مشاكل السعادة الانسانية والعدل الاجتماعى بوجه عام . فاذا أغفلنا جمهورية افلاطون التى تقوم رغم ماقد يكون بها من مبادىء اشتراكية على نظام طبقى جامد ، وانتقلنا الى «يوتوبيا» توماس مور ، ومنهـا عبر «مدينة الشمس» لتوماس كامبانيللا ، الى أعمال الاشتراكيين اليوتوبيين الفرنسيين مثل سان سيمون ، وفورييه ، وكابيه من كتاب القرن الثامن عشر ثم الى روايات ادوارد بيللامى ، ووليم موريس ، وهـ.ج. ويلز ، فى القرنين التاسع عشر والعشرين ، لوجدنا الافكار الاشتراكية تقوم بدور هام فى جميع هذه الأعمال.

وينبغى أن نشير منذ البداية الى العلاقة الوثيقة بين ازدهار الرواية اليوتوبية الحديثة ، وبين المناخ الفكرى المشحون بالآراء والنظريات المحتدمة حول مصير الانسانية فى العالم الحديث وقد أقلقته المشاكل الاقتصادية والاجتماعية التى ازدادت خطورة ووضوحا فى أوائل السبعينات من القرن الماضى (١) ، وذلك نتيجة لتفاقم الازمات الاقتصادية المتكررة ، ولزيادة الوعى بين الطبقات العمالية

---

(١) المجلة (يناير ١٩٦٥) ص ٣٨ — ٤١

المهضومة الحقوق ، واهتمام المفكرين والمصلحين بالوصول الى حل للتقريب بين الطبقات ، وتحقيق العدل الاجتماعى ، والقضاء على الظلم والاستغلال.

أما فى السبعينات فقد تأرجحت الايديولوجيات فى الرواية اليوتوبية بين النظام الاشتراكى والنظام القائم على الحرية الفردية المطلقة ، ثم اتجه الميل فى أوائل الثمانينات الى الحلول الانسانية التقليدية(٢).

أما فى أواخر الثمانينات وفى التسعينات فقد سيطر الفكر الاشتراكى سيطرة تكاد تكون تامة على الرواية اليوتوبية ، لا فى انجلترا وحدها حيث بدأ هذا الازدهار اليوتوبى ، بل وفى الولايات المتحدة أيضا وفى بعض بلاد أوربا مثل النمسا والمانيا حيث ظهرت بعض امثلة هذه اليوتوبيات الاشتراكية كذلك . وسنعرض هنا الى **نظرة الى الوراء** : Looking Backward (١٨٨٨) للكاتب الامريكى ادوارد بيللامى «**والجزيرة**» The Island للروائى الانجليزى ريتشارد وايتنج و «**أبناء من لامكان**» : News from nowere (١٨٩١) للشاعر والفنان الانجليزى وليم موريس و «**الارض الحرة**» : Freeland (١٨٩٠) للاقتصادى النمسوى تيودور هرتزكا ، ثم نتناول الاولى بشىء من التفصيل .

ولعل أهم مايميز هذه الفترة هو النجاح الذى لم يسبق له مثيل والذى أحرزته بعض هذه اليوتوبيات وماتبعه من اهتمام ونقاش للافكار والاتجاهات الاشتراكية التى صورتها ، وماكان لها من صدى فى الاوساط غير الاشتراكية بوجه خاص فقد نجحت فى جذب انتباه القراء والنقاد على السواء ، وانتشرت انتشارا واسعا يدل عليه تعدد الطبعات والترجمات التى صدرت منها ، مما أثار اهتمام الرأى العام ممثلا فى اقبال الدوريات الهامة لا الادبية فحسب ، بل السياسية والعامة أيضا ، على عرضها والتعليق عليها ، وتفنيد ماجاء بها من آراء ونظريات . ولعل أكبر دليل على نجاحها وقوة تأثيرها هو انزعاج أعداء الاشتراكية الذين سرعان ماانتبهوا الى خطورة هذه الروايات ، فارتفعت الاصوات المناهضة للفكر الاشتراكى للتحذير منها فى صور يوتوبيات أو مقالات يوتوبية ساخرة هدامة متعددة ، بلغت حماستها وحدتها درجة الهستيريا فى كثير من الاحيان . ومما هوجدير بالذكر أن رواية مثل « نظرة الى الوراء » التى صدرت فى الولايات المتحدة قد أثارت ضجة لاهناك أوفى انجلترا فحسب بل فى المانيا ايضا حيث ظهر عدد كبير من هذه اليوتوبيات المضادة . ولكنها جميعا أخفقت فى تحقيق ذلك النجاح الجماهيرى الذى أحرزته بعض اليوتوبيات الاشتراكية البناءة وان قابلها بعض نقاد المعسكر المعارض بالتهليل والتكبير لاعتبارها « مصلا مضادا » «لسم تلك اليوتوبيات الاشتراكية الخفى » .

ولم يقتصر نجاح هذه اليوتوبيات على الناحية الجماهيرية أو الادبية بل تعداه فى حالتين على الاقل الى الناحية العملية أو المحاولات العملية ، فتكونت جمعيات وأحزاب للعمل على تحقيق الصورة الخيالية ووضعها موضع التنفيذ الفعلى ، فقد أدت « **نظرة الى الوراء** » مثلا الى قيام الحزب الوطنى: Nationalist Party فى الولايات المتحدة للدعوة الى تحقيق النظام الاقتصادى الذى رسمه بيللامى فى روايته ، كما ألهبت « **الارض الحرة** » خيال عدد من القراء من مختلف الجنسيات فكونوا جمعية ،

(٢) المجلة (ابريل ١٩٦٥) ص ٦٥ — ٦٩

وجمعوا التبرعات لاقامة مجتمع مثالى فى افريقيا على غرار «الارض الحرة» التى صورها هرتزكا .

ونجاح هذه الرؤى اليوتوبية ان دل على شيء ، فانما يدل على تهيؤ الاذهان لتقبل خطة واضحة للاصلاح ، واستعدادها لتقبل الاشتراكية كحل لمشاكل الانسانية والعالم الصناعى الحديث .

فقد ظهرت هذه الاعمال كما يقول الناقد الاشتراكى الانجليزى ا.ل.مورتون : « فى وقت كانت الرأسمالية قد خطت فيه خطوات واسعة ، فى معظم الدول الكبرى ، وبدأت معركتها مع الطبقة العاملة التى خلقتها . ففى انجلترا كانت هذه الفترة فترة ازمة اقتصادية ناتجة عن انتهاء احتكارها للاسواق العالمية وبداية مرحلة جديدة لنشاط العمال السياسى والنقابى ، وفى المانيا وفرنسا كانت الجمعيات الاشتراكية التى تضم كثيرا من أفراد الشعب فى سبيلها للنمو على أنقاض الدولية الاولى : The First International أما فى الولايات المتحدة فقد بلغ تركيز رأس المال اشده وأكثره وضوحا » . (٣)

وهكذا نرى أنه الى جانب الظروف العامة التى أدت الى نشاط الحركة الاشتراكية فى اوربا وامريكا بشكل عام ، كانت هناك ظروف محلية أيضا ادت الى نشاط بعض التنظيمات والاتجاهات الاشتراكية فى كل بلد على حدة . ففى انجلترا مثلا شهدت الثمانينات والتسعينات عودة الحياة الى الحركة الاشتراكية التى كانت قد بدأت على أيدى توماس سبنس ، وروبرت اوين فى اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، ثم ركدت نتيجة لعودة الرخاء فى منتصف ذلك القرن وازدياد نسبة العمالة ولكنها مالبثت أن بعثت من جديد نتيجة لتدهور الحالة الاقتصادية وازدياد البطالة ، وماجره ذلك من اضرابات متكررة ، كان أهمها اضراب عمال الموانى الذى أثار كثيرا من العطف والاهتمام .

ومن العوامل الاخرى التى ساعدت على احياء الحركة الاشتراكية نشر كتاب « **التقدم والفقر** » للكاتب الامريكى هنرى جورج ، ونشر نتائج التجربة الاحصائية التى قام بها جنرال بوث بين سكان لندن وقد أسفرت عن ان اكثر من ثلث سكان لندن يعيشون تحت مستوى «خط الفقر» أى انهم لايكسبون مايكفى لسد حاجاتهم الضرورية .

أما من الناحية الفكرية فقد كان لمدرسة اكسفورد الفلسفية بقيادة الفيلسوف ت.هـ.جرين أثر واضح فى تهيئة الاذهان لتقبل الاشتراكية ، وخاصة عن طريق التأثير فى كثير من رجال الفكر والادب الذين تتلمذوا على «جرين» فى أكسفورد .

ولسنا هنا بمعرض الحديث المفصل عن النظريات الاشتراكية المختلفة التى انتشرت فى هذه الفترة او عن مدى تغلغلها او درجة المقاومة التى لاقتها ، غير انه يجب الاشارة الى انه بالرغم من التخوف السائد من الشيوعية والاشتراكية بوجه عام ، فقد بدأت هذه النظريات والآراء الاشتراكية فى التغلب تحت ضغط الظروف العصيبة ، على بعض تلك المخاوف فى بعض الدوائر ، وخاصة بين المفكرين وطبقات العمال ، فى حين استمرت الطبقات المتوسطة والعليا فى مقاومة ، أو تجاهل ، هذا النشاط الاشتراكى «المشين» !

وبالرغم من أن هذا النشاط كان محصورا فى نطاق ضيق نسبيا لأن الاشتراكية كانت لاتزال مرتبطة فى الاذهان بكثير من الافكار الخاطئة ، مثل القضاء على الحريات ، واراقة الدماء ، وتدمير الممتلكات ، والكفر بالاديان ، وحرية الحب ، فقد تكونت فى انجلترا فى أوائل الثمانينات ثلاث منظمات اشتراكية ، قامت فى الواقع على أكتاف بعض رجال الادب والفكر ممن ينتمون الى الطبقة الوسطى أو العليا . فقد أسس هنرى م. هيندفان فى سنة ١٨٨١ الاتحاد الاشتراكى الديموقراطى :
The Socialist Democratic Federation

وأسس وليم موريس فى سنة ١٨٨٤ العصبة الاشتراكية : وتقوم كلتا هاتين المنظمتين على مبدأ الاشتراكية الثورية ، أو التغيير الثورى الكامل باعتبارها الوسيلة الوحيدة لاقامة مجتمع اشتراكى . أما المنظمة الثالثة وهى الجمعية الفابية ، فقد أسست سنة ١٨٨٣ ، وكان من أبرز أعضائها جورج برنارد شو و هـ.ج.ويلز وسدنى ويب وزوجته بياتريس . ويؤمن أتباع المذهب الفابى بأن الاشتراكية ــ تتحقق عن طريق « حتمية التطور التدريجى » . ولذا فقد كانت الجمعية الفابية أقوى هذه المنظمات الاشتراكية قوة ، وأكثرها قربا الى نفوس الانجليز ، لا تفاقها مع كراهيتهم للتغيير المفاجىء ، وميلهم للمحافظة على القديم المعروف .

ولعل من أهم دلائل انتشار الأفكار الاشتراكية

A.L. Morton, **The English utopia** (1952.) p. 149:

والاقبال على التعــــرف عليهــا ، أو تهيؤ الأذهان لتقبلها ، أن بعض المطبوعات الاشتراكية لاقت نجاحا كبيرا ، فقد وزع من كتــــاب هيندمان تبسيط الاشتراكية Socialism made Plain حوالى مائة ألف نسخة ، كما وزع من « **المقالات الفابية فى الاشتراكية** » (١٨٨٩) ثلاثون ألف نسخة خـــلال خمس سنوات فى انجلترا وحدها ، ووزع من نشرات الجمعية الفابية « ثلاثة أرباع مليون نسخة بين عامى ١٨٨٧ و ١٨٩٣ » (٥) .

كان ذلك هو المنـــاخ الفكرى فى الوقت الذى نجحت فيه الرواية اليوتوبية فى جـــذب الانتباه اليها . فلم يكن من الغريب اذن فى مثل تلك الظروف أن تستخدم الرواية بنجاح لنشر المبادىء الاشتراكية ، عن طريق تقديم صور حية جذابة لعالم اشتراكى جديد يسوده الكفاية والعـــدل . ونظرا لوضوح الصـــورة الاشتراكية التى قدمتها هذه الروايات اليوتوبيـــة ، فقـــد وصفت « بيوتوبيات الدعاية » ، وكتبت جـــريدة « **أثناهز** » المعروفة تقول : « ان الرواية اليوتوبية أصبحت الوسيلة المعترف بهـــا لنشر الاشتـــــراكية حتى ليمكننا أن نسميها مركبة الاشتراكية » .

فاذا ما تأملنـــــا هــــذه الروايات اليوتوبيـــة الاشتراكية ، وجدنا أنها بالرغم من قيامها جميعا على مبادىء العدل والمساواة ، واهتمامها بمسائل الملكية والعمل والتنظيمات الاجتماعية والاقتصادية بوجه عام ، فانها تقدم صورا اشتراكية مختلفة تبعا لتفسير الكاتب للمبادىء الاشتراكية ولنظرته العامة للحياة . فبينما يقدم ريتشــــارد وايتنج الكاتب الانجليزى فى روايته « **الجزيرة** » عــــالما فردوسيا بدائيا فى جزيرة فى المحيط الهادى ، تقوم الحياة منه على مبادىء الحب الأخوى ، يقدم ادوارد بيلامى مدينة جديدة فى بوسطن تقوم على تنظيم اقتصادى دقيق وتعتمد على الآلة والعلم ، ويقـــــدم لنا وليم موريس الوجه المضــــاد لتلك الصــــورة فى شكل مجتمع اشتراكى ريفى قائم فى أحضان الطبيعة ، يتقاسم فيه الأفراد العمل الذى يحبونه ويحصلون على كل مايحتاجون اليه ويهتمون بالفن والجمال ، ويصور « هرتزكا » محاولة جريئة لاقامة مجتمع اشــــتراكى يكون من مختلف الجنسيات فى بيئة جديدة بمكان ما من شرق افريقية ، ويقـــــوم هذا المجتمع على أساس الملكية العامة للأرض ، والانتاج عن طريق المجهود الفردى الحر ، ولذا فقد وصفت « الأرض الحرة » بأنها يوتوبيـــــا المصلحة الذاتية المستنيرة .

وكما تختلف الصورة الاشتراكية من رواية الى أخرى كذلك يختلف تفسير الكاتب لكيفية الوصول الى هذه الصــــورة . فبينما يرى البعض – مثـــل ريتشارد وايتنج أن الانسان ميال بطبعه الى الخير والعدل ، وأن الحيــــاة الاشـــتراكية هى الحياة الطبيعية ، وأن العالم « المجنون ، غير الاشتراكى آفته حب المال والسعى وراءه بشتى الطرق ، وان حالته الراهنة مرضية طارئة مآلها الى الزوال عندما يدرك الانســــان حقيقة الأمر » ، يرى بيلامى أن الانتقال من النظام الرأسمالى الى النظام الاشتراكى يحدث تدريجيا ، وبطريقة طبيعية ، ويصحبه تغير فى طباع الناس ، نتيجة لتغير ظروفهم الاقتصادية والاجتماعية ، فى حين يذهب وليم موريس الى أن التغير لا يمكن أن يحـــدث الا نتيجة لثورة شاملة تقضى على النظام الفاسد ، وتعيد الحـــرية اللازمة لمزاولة الناس حياة طبيعية مشتركة خالية من الظلم والالزام والاستغلال ، ويذهب هرتزكا الى أنه يجب ازالة جميع العوائق التى تقف فى سبيل المصلحة الذاتية الحكيمة .

وكذلك اختلف اســـتقبال هذه اليوتوبيات الاشتراكية بشكل ملحوظ ، بينما أصابت **نظرة الى الوراء** نجاحا جماهيريا كبيرا فى انجلترا وأمريكا ، وقوبلت بحماسة واضح فى الأوســاط الاشتراكية وغير الاشتراكية مما أثار اهتمام النقاد بها ، فان « **الجزيرة** » على العكس من ذلك لم تحظ بكثير من الاهتمام عند بدء ظهورها وان جذبت الأنظار فيما بعد ظهور جزء مكمل لها هو «**شارع جون رقم ٥**» ، فى حين استقبلت « **أنباء من لا مكان** » ، التى تعد بحق خير هذه الأعمال من الناحية الأدبية ، استقبالا فاترا حقا . وسنعود فيما بعد الى محاولة تفسير أسباب هذا الاختلاف الواضح فى استقبال هذه الأعمـــــال ، بعد أن نتعرف على بعضها بشىء من التفصيل .

كانت « نظرة الى الوراء » أكثر هذه اليوتوبيــــات نجاحا وأوسعها انتشارا . وعنوانها الكامل «**نظرة الى الوراء : ٢٠٠٠ – ١٨٨٧** » ، وتصور ما ستكون عليه بوسطن المدينة الامريكيـــــة فى بداية القرن الحادى والعشرين بعد أن قضى على النظام الرأسمالى

M. Lynd, **England in the Eighteen - Eighties**, 1945, pp. 388-389.

Somervelle, **English Thought in the Nineteenth Century**, 1950 p. 209.

وما كان يقوم عليه من استغلال واستبداد . ولعل أهم ما يلفت النظر أنه بالرغم من ظهور هذه اليوتوبيا وسط ازدهار الحركة الاشتراكية فى الثمانينات ، وبالرغم من قيامها على نظام المساواة الاقتصادية التامة القائم على اشتراكية الدولة ، فانها قد تجنبت استخدام جميع الكلمات المثيرة التى كان يستخدمها اللانظاميون والاشتراكيون الثوريون فى الدعوة الى مبادئهم ، بل وذهب بيللامى الى حد اطلاق لفظ « القومية » Nationalism بدلا من الاشتراكية على النظام الاقتصادى الذى يدعو اليه، فاثبت بذلك مهارته فى فن الدعاية ، واكتساب ثقة القراء .

الا أن نجاح **نظرة الى الوراء** لايرجع الى تلك المهارة فقط فقد كان بيللامى روائيا مثيرا وقصاصا بارعا ، فاستطاع بقدرته الفنية ان يصور : عالمه تصويرا مقنعا ، وأن يستميل القارىء عن طريق قصة انسانية شيقة فتمكن بذلك من نقل أفكاره اليه واثارة اهتمامه بها .

وتحكى **نظرة الى الوراء** قصة شاب أمريكى يدعى جوليان وست ينوم تنويما مغناطيسيا فى سنوات القرن التاسع عشر المضطربة فى عالم رأسمالى يقلقه الاستغلال والظلم والحقد والكره ويترك نائما نتيجة لعدة أحداث غير متوقعة فى قبو تحت الارض ليصحو فى عالم سعيد جديد فى القرن الحادى والعشرين حيث لا بؤس ولا ظلم ولا اجرام يوقظه طبيب طيب القلب ،يساعده هو وأسرته على اجتياز تلك التجربة الغريبة الصعبة بسلام . فقد فقد جوليان وست أهله جميعا ووجد نفسه فى عالم جديد تماما لايعلم من أمره شيئا ، فيتولى أصدقاؤه الجدد تعريفه به وشرح نظمه له ، وتقوى الصداقة بينه وبينهم نتيجة لاهتمامهم به ولاعجابه بهم ، كما تنشأ علاقة مودة وحب بين هذا الغريب وبين ابنة مضيفه ، لتضفى على العمل اليوتوبى ذلك الجانب العاطفى الدقيق الذى لاتكاد تخلو منه رواية ، بحيث تتمثل فى الرواية بذلك العلاقات الانسانية الى جانب المسائل الاقتصادية والاجتماعية التى هى لب الموضوع فى مثل هذه الروايات .

وبالرغم من أن قصة هذا الشاب قصة شيقة فى حد ذاتها فان قيمة الرواية الحقيقية ترجع الى الكشف عن هذا العالم الجديد الذى يرى خلال عيون أحد ابناء القرن التاسع عشر والذى لايكاد يصدق عينيه من فرط دهشته لما يرى .

ومن الغريب أن هذه الرواية التى أصبحت تعد « كتاب دعاية » قد احتفظت ببعض خواص القصص الرومانسية التى كان يرمى الكاتب الى كتابة واحدة منها فى بادىء الامر . فمن المعروف أن بيللامى قد بدأ كتابه على أن يكون مجرد « فانتازيا » ، أو قصة رومانسية تمثل السعادة الاجتماعية ، دون أى هدف للاسهام الجدى فى حركة الاصلاح الاجتماعى: « لم يكن هناك أية فكرة لبناء بيت يسكنه أناس حقيقيون ، بل كان الهدف تعليق قصر من السحب تسكنه انسانية مثالية فى وسط الجو بعيدا عن العالم المادى القذر . » ولكنه ما لبث أن شعر بعدم الرضى من هذا الاتجاه ، فما كادت تخطر له عن طريق الصدفة فكرة « الجيش الصناعى » التى يقوم عليها عالمه الجديد حتى أعاد كتابة مقدمة الكتاب . وبدلا من قصة رومانسية للكمال الاجتماعى أصبح كتابه عربة تحمل خطة محددة للتنظيم الصناعى . فليس من العجيب اذن أن أكثر يوتوبيات القرن التاسع عشر تنظيما وعسكرية تتصف بسحر وواقعية الحلم الجميل البراق . فاليوتوبيا مثلها فى ذلك مثل «قصص الجنيات» تحتاج لمقدرة فنية فائقة لنجاحها .

كذلك فان الرواية ، رغم ضآلتها ، تحوى بعض اللمسات الانسانية التى تضيف الى صدقها وواقعيتها . فاستقصاء الحالة الذهنية لهذا الشاب عندما يصحو فى عالم جديد غريب وبين أناس متفوقين من خير ما نجد فى هذا النوع من الاعمال الروائية . ومما يلاحظ أن الشعور بالخطر الذى يحسه الزائر الغريب فى اليوتوبيات المبكرة يزداد وطأة هنا نتيجة للاحساس بالقلق وعدم الجدارة ، اذ كثيرا ما يشعر جوليان وست أنه غير جدير بالحياة

بين سكان هذا العالم الجديد ولا بالحب الذى يضفونه عليه • ومن خير لمسات القصة الفنية لحظات الفزع التى يظن فيها وست أن تلك الرؤيا الجميلة التى رآها لم تكن سوى حلم ، وما يترتب على ذلك وخوفه وشعوره بالضياع • ففى مثل هذه اللحظات نشعر بمهارة الروائى المبدع الذى لايعوقه انشغاله بمسائل الدعاية عن عمله الحقيقى ، فتكتسب كتابته نتيجة لذلك تأثيرا سريعا قويا لا ينسى • ومن خير ما يذكر فى هذا المجال اهتمام ابنه الطبيب بهذا الرجل الغريب وعطفها عليه ، وحماسة والدها الطبيب للعالم الجديد ، وتأثر جوليان وست بذلك كله •

أما الايدولوجية الاشتراكية التى تقوم عليها هذه الرواية ، فقد لخصها ج٠د٠هـ٠ كول ، المؤرخ الاشتراكى المعروف فى هذه الكلمات :

« ان رسالة ادوارد بيللامى تقوم على المساواة الاقتصادية التامة ، القائمة بدورها على نظام كامل من اشتراكية الدولية • فهو يقبل قبولا تاما الحاجة الى انتاج آلى على نطاق واسع • ولذا فهو يدعو الى ملكية الدولة لجميع وسائل الانتاج والى التخطيط كأساس للنشاط الاقتصادى ، ويذهب الى أن العمل يجب أن ينظم فى شكل جيش صناعى على أساس الخدمة العامة لجميع أفرادالشعب » (٦) •

ثم يعلق كول على سحر هذا اللون من الاشتراكية بقوله ان « **نظرة الى الوراء** » تمثل أقصى أنواع اشتراكية الدولة ، ولكن دعوتها الى المساواة الاقتصاديةالتامة قد حببتها الىكثير من الاشتراكيين، وخاصة أولئك الاشتراكيين المنتمين للطبقة الوسطى الذين اعتبروا الاشتراكية رسالة أخلاقية فى المرتبة الأولى أكثر من كونها رسالة اقتصادية •

أما بالنسبة لغير الاشتراكيين فان بيللامى قد سعى الى استمالتهم عن طريق عدم استعمال كلمة الاشتراكية وتسمية نظامه الاقتصادى « بالقومية »، وتجنبه عن عمد الربط بين خطته الجديدة للاصلاح وبين النظريات والمنظمات الاشتراكية التى لم تكن تتمتع بسمعة طيبة • وقد كتب فى خطاب لصديقه الروائى الأمريكى و٠د٠هاولز يقول :

«لابد لكل رجل عاقل أن يعترف أن الاسم يعنى الكثير، وخاصة فيما يترك منتأثير مبدئى على العقول وقد أبدو أننى قد فقت الاشتراكية اشتراكية بالنسبة لأفكارى التقدمية ، ولكن كلمة الاشتراكية كلمة لم أتمكن مطلقا من استساغتها • فالفرد الامريكى العادى يشم منها رائحة البترول ، وتثير أمامه صورة العلم الأحمر وجميع أنواع البدع الجنسية ، وعدم احترام الله والدين » •

وكذلك تجنب بيللامى فكرة الثورة أو التغيير الثورى ، وهى شبح آخر من الاشباح التى كانت تفزع أعداء الاشتراكية• ففى عالمه الجديد يتم التحول من نظام الى آخر دون اضطراب أو اراقة للدماء ، ففى بداية القرن العشرين تحدث ثورة اجتماعية سلمية :

« فقد فهم أخيرا أن الاتجاه نحو ادارة الاعمال عن طريق اتحاد رءوس الأعمال فى تجمعات أكبر فأكبر، والميل الى عمليات الاحتكار التى قوومت باستماته ودون جدوى ، هو فى حقيقته عملية يجب اتمام تطورها المنطقى كى تفتح مستقبلا ذهبيا أمام الانسانية » (٧) •

ففى أوائل القرن تم التطور بتجميع رأس مال الأمة نهائيا :

« بأن توقفت ادارةصناعة الأمة وتجارتها بواسطة مجموعة من المؤسسات غير المسئوله والتجمعات وشركات الافراد الذين يديرونها تبعا لأهوائهم ولمنفعتهم الشخصية ، وعهد بها لهيئة واحدة تمثل الشعب وتديرها للمصلحة العامة والفائدةالعامة. وبذلك أصبح الشعب هو منظمة العمل العظمى التى أدمجت فيها جميع الهيئات ، وأصبح هو صاحب رأس المال الوحيد بدلا من جميع أصحاب رءوس الأموال الآخرين ، وصاحب العمل الوحيد والاحتكار النهائى الذى ابتلع جميع الاحتكارات السابقة الأقل شأنا ، ويشترك جميع المواطنين فى الأرباح والمدخرات • وبالاختصار فقد انتهى شعب الولايات المتحدة الى ادارة أعماله بنفسه ، كما قام قبل ذلك بحوالى مائة عام بادارة حكومته ، منظما شئونه الصناعية على نفس الاسس التى نظم بها شئونه السياسية » (٨) •

وهكذا يقدم « ميللامى » فكرته بسهولة ووضوح معتمدا على المنطق وعلى قدرته على التأثير عن طريق استخدام الأسلوب والكلمات الملائمة ، كما يتضح من الفقرة التالية :

G.D.H. Cole, Socialist thought (1850-1890), 1954, pp. 374-375.

Looking Backward, p. 77.

Looking Bacward, pp. 77-78.

وهكذا نرى أن بيللامى يؤمن ايمانا لاحد له بحكم الاخصائيين ، كما أنه يؤمن بالتقدم العلمى والآلى ففى بوسطن الجديدة ارتفعت المبانى ، واتسعت الشوارع ، وغطيت لتحمى المارة من حر الصيف وبرد وخطر الشتاء ، كما أصبح فى الامكان أن يجلس المرء فى بيته ، ويستمع عن طريق التليفون الى حفلة موسيقية تعزف، أو محاضرة تلقى فى مكان آخر بعيد ، الى غير ذلك من الخدمات الآلية التى تحققت فعلا فى عصرنا الحالى .

ويهتم بيللامى بتصوير كل ناحية من نواحى الحياة فى عالمه الجديد ، موضحا نتائج التنظيم الجديد ومزاياه . فبعد أن نظم العمل على نطاق قومى اختفت مشكلة العمال وجعل التقدم الصناعى الحياة سهلة مريحة ، واختفى الفقر والبؤس باختفاء الفساد والاستبداد اللذين اختفيا ، لا لأن الطبيعة الانسانية قد تغيرت ، بل لأن ظروف الحياة هى التى تغيرت ، وتغيرت معها بواعث العمل الانسانى . وهكذا أصبح الرجال والنساء يتمتعون بفرص متساوية ، ودخل متساوى وثقافة عقلية وصحة جسيمة أعظم فليس من الغريب اذن أن يسمى هذا العصر بداية الفردوس .

ولعل أهم ما يؤكده الطبيب لزائره جوليان وست، هو أن عظمة الحياة فى هذا العالم الجديد أصبحت ترتكز على الناحية الجماعية . ففى هذا العالم الجميل أصبح المجتمع بأكمله ــ وليس مجرد فئة صغيرة محظوظة ــ هو الأهم . ويتضح الفرق بين العالم القديم والعالم الجديد من بعض الصور الأدبية التى يستخدمها الكاتب والتى تؤكد فكرته الاساسية فهو يقول ان الفرق بين عصر الفردية وعصر الجماعة يبدو متميزا ، عندما نعرف أن فى العصر السابق كان أهل بوسطن ، اذا ما أمطرت السماء ، يحملون فوق رءوسهم ثلاثمائة ألف مظلة ، أما الآن فليست هناك سوى مظلة كبيرة واحدة فوق رءوسهم جميعا . ويمكننا أن نضيف ان هذه المظلة قائمة ضمن التنظيمات والمرافق الكثيرة التى توفرها الدولة للمواطنين جميعا دون استثناء .

وفى بداية الكتاب يستخدم « بيللامى » صورة أخرى هى صورة العربة التى كان يدفعها العبيد والعمال حتى تدمى ارجلهم ، فى حين يجلس السادة وأصحاب الامتيازات داخلها ، وقد تحولت الآن الى عجلة آلية يجلس بها الجميع جنبا الى جنب .

تلك اذن هى صورة العالم الجديد الذى قدمه بيللامى فى روايته « **نظرة الى الوراء** » التى اجتذبت الالاف من القراء ، بالرغم مما وجهه اليها النقاد فى بادىء الامر من النقد اللاذع فمن ناحية رأى البعض أن بيللامى قدم فى روايته الحل لعلاج المشكلات الاقتصادية التى كانت تقلق العالم فى الثلث الاخير من القرن التاسععشر ، ومن ناحية أخرى رأى البعض الآخر أن هذا العالم الجديد الذى نظم تنظيما دقيقا، وعمل لكل شيء فيه حساب لابد أن يكون عالما ماديا مملا مقبضا ، وأن نظام الجيش الصناعى سيقضى على الحرية الفردية والحافز الانسانى ، هذا ان أمكن فعلا تحقيق هذا النظام الذى يبدو مستحيلا .

ففى انجلترا استقبلت **نظرة الى الوراء** ببرود فى أول الامر . فقد استقبلتها بعض الدوريات الهامة مثل « **الستردى ريفيو** » و« **الاكاديمى** » استقبالا فاترا فى حين اهملتها تماما «**الاتينيم**» و«**السبكتيتور**» ومما يلاحظ أن معظم الدوريات التى اهتمت بعرض الكتاب قد ركزت نقدها على الأفكار الاشتراكية المقدمة فيه ، ولعل فى ذلك دليل على مقاومة النقاد لفكرة الاشتراكية كما يرونها هم ، وليس كما قدمها بيللامى . فقالت الاكاديمى مثلا ان الكتاب يحوى بعض الكتابة الجيدة ، ولكنها استخدمت فى غير موضعها ، فالجنة الجديدة التى يصورها « بيللامى » متعبة ومملة كما هو الحال فى الجنات السماوية والأرضية بوجه عام (١٠) وقالت «**الستردأى ريفيو**» ان اللب الوعظى « ممل للغاية » وساذج بدرجة لا توصف(١١) اما الدورية الوحيدة التى قدمت الكتاب بشيء من المديح فهى « **العالم الادبى** » التى قالت ان « وصف العالم الجديد شيق جدا وكل شيء قد حل بنجاح » (١٢) .

ولكن استقبال الكتاب بدأ يتحسن عندما ظهرت الطبعة الانجليزية ، وهى الطبعة السابعةعشر للكتاب فى مدة لا تزيد عن عام فقابلها النقاد بقدر اكبر من التأدب ، وان استمروا فى توجيه النقد لها فكان هناك شبه اتفاق على أن الكتاب قد بنى على معلومات اقتصادية عامة وبكثير من المهارة ، وانه يأسر خيال القارىء ويوافق مزاج الآلاف من الناس » .

وأشاد بعض النقاد بقدرة « بيللامى » على جعل عالمه الجديد يبدو ممكنا بل ومرغوبا فيه كذلك ، بالنسبة لكثير من القراء فى حين اعترف آخرون

The Academy (24, Mars, p. 203.

The Saturday Review (24, Mars 1888), p. 356.

Literary World, 13 Apr. 1888, p. 334.

ولكل مواطن الحق فى أن ينفق نصيبه كما يشاء . وتعد الدولة المساكن وتحدد قيمة الايجار تبعا لحجم المنزل ومكانه وطريقة بنائه . ومن مزايا هذا النظام انتفاء الحاجة الى التباهى وحب الظهور ، اذ أن ايراد كل شخص معروف مقدما . فاذا أسرف فى ناحية ما كان معنى ذلك أن يقتر من ناحية أخرى .

وتتم جميع عمليات الشراء فى المحلات العامة بغاية الكفاءة . ولا تحوى هذه المحلات بضائع بل عينات مكتوب عليها السعر ونوع المادة وخواصها . ويختار المواطن ما يريد ثم يطلب ارسال ما يحتاج اليه فى منزله ، بعد أن يقدم بطاقته ليثبت الموظف المختص ثمن ما اشتراه ، ثم يرسل هذا الطلب الى المخازن التى تقوم بدورها بارسال البضاعة ، عن طريق شبكة من المواسير المطاطة تخترق جميع أنحاء المدينة ، بحيث تصل البضاعة الى المنزل فى نفس الوقت الذى يصل فيه المواطن تقريبا .

وللمواطن أن يتناول طعامه فى المطاعم العامة أو فى مسكنه الخاص . وفى المطعم العام يمكن للأسرة أن تحجز لها غرفة خاصة تتناول بها طعامها لقاء أجر سنوى زهيد .

وللمواطن أيضا الحق فى أن ينفق دخله داخل الولايات المتحدة أو خارجها ، اذ يمكنه استبدال بطاقته بأخرى عند زيارته لاحدى دول أوربا واستراليا والمكسيك وبعض أجزاء امريكا الجنوبية .

كما يمكنه استخدام بطاقته لاستئجار عمال من الدولة ، فبالرغم من أن طبقة الخدم قد اختفت ، فانه يمكن استئجار من يقوم بأعمال التنظيف من « مركز استبدال العمل » ، اذا اقتضى الحال ذلك ، كما لو احتاج المنزل لعملية تنظيف كبيرة . كذلك اذا أرادت مجموعة من الناس مثلا اصدار جريدة خاصة بهم ، فيمكنهم استخدام أحد العمال لقاء دفع مبلغ معين للدولة نظير استخدامه لشأن خاص بهم .

أما الكتاب والفنانون فيعاملون معاملة خاصة ، اذ يمكنهم أن يستخدموا بطاقاتهم لاخراج كتاب أو عمل فنى ، ولهم الحق فى الاحتفاظ بالأرباح التى تدرها عليهم أعمالهم .

وهكذا نرى أن اشتراكية الدولة التى يدعو اليها « بيللامى » تسمح بقدر كبير من الحرية الشخصية ، التى نفتقدها فى بعض اليوتوبيات الأخرى ، وذلك داخل اطار محددمن الخدمة الاجبارية التى يفقد الفرد كل حقوقه اذا رفض القيام بها ، فكأنه يقضى بذلك على نفسه . فالفرد حر فى اختيارنوع التعليم والعمل اللذين يتفقان مع ميوله الخاصة . والحياة الجماعية اختيارية . والملكية الفردية ليست ممنوعة ، ولكنها غير مستحبة . ففى القرن العشرين ، كما يقول الطبيب الذى يستضيف الزائر الشاب ، « الحرية غالية تماما كالمساواة والأخوة » .

وهذا التنظيم الاشتراكى لم يقض على الباعث على العمل أو الدافع الشخصى كما يدعى بعض نقاد الاشتراكية كل ما فى الامر أنه أعلى من هذا الباعث ، فبدلا من أن يكون الرغبة فى الثراء . أصبح الرغبة فى الامتياز والتفوق فى مجال العمل . فبينما يتساوى الجميع فى أنصبتهم من ثروة الامة ، تتكون الطبقة الحاكمة من أولئك الذين يبرزون ويظهرون كفاءة فى العمل الصناعى ويرى «بيللامى» أن الامتيازات والمناصب العليا ومناصب النفوذ يجب أن تمنح للرجال والنساء تبعا لنشاطهم وامتيازهم بحيث يقوم بالحكم أكثرهم صلاحية . ومكافأة العمل الممتاز لا تؤدى الى «طبقةالمديرين» فقط ، بل انها تعمل كباعث لزيادة الجهد فبينما كان الباعث فى الغالب الحصول على المال ، أصبح الرجال يكافحون فى المجتمع الجديد للحصول على مراكز القيادة والحصول على تقدير الدولة .

أما بالنسبة لمن هم أقل امتيازا ولا يتطلعون الى هذه المراكز فهناك كثير من المكافآت التى تعمل كباعث للعمل والتقدم . وهناك كذلك عقوبات يخطىء ويسرء الى نظام الجيش الصناعى . أما خارج الصناعى . أما خارج الجيش الصناعى فالباعث على العمل هو النياشين والاوسمة .

ورئيس الدولة هو رئيس الجيش الصناعى ، ينتخبه من أتموا خدمتهم الصناعية من الرجال والنساء .

وتقوم ادارة مركزية بجميع عمليات الانتاج والتوزيع ، ويعتقد « بيللامى » أنه ليس هناك مجال للخطأ لأن جميع مسائل الادارة قائمة على قوانين بسيطة سليمة تطبق على أيدى اخصائيين وقد حلت الحكومة المركزية مكان الحكومة المحلية حتى لا تتدخل فى عملية مراقبة وتنظيم الجيش الصناعى الذى يجب أن يكون موحدا ومركزيا .

وهكذا نرى أن بيللامى يؤمن ايمانا لاحد له بحكم الاخصائيين ، كما أنه يؤمن بالتقدم العلمى والآلى ففى بوسطن الجديدة ارتفعت المبانى ، واتسعت الشوارع ، وغطيت لتحمى المارة من حر الصيف وبرد وخطر الشتاء ، كما أصبح فى الامكان أن يجلس المرء فى بيته ، ويستمع عن طريق التليفون الى حفلة موسيقية تعزف ، أو محاضرة تلقى فى مكان آخر بعيد ، الى غير ذلك من الخدمات الآلية التى تحققت فعلا فى عصرنا الحالى .

ويهتم بيللامى بتصوير كل ناحية من نواحى الحياة فى عالمه الجديد ، موضحا نتائج التنظيم الجديد ومزاياه . فبعد أن نظم العمل على نطاق قومى اختفت مشكلة العمال وجعل التقدم الصناعى الحياة سهلة مريحة ، واختفى الفقر والبؤس باختفاء الفساد والاستبداد اللذين اختفيا ، لا لأن الطبيعة الانسانية قد تغيرت ، بل لأن ظروف الحياة هى التى تغيرت ، وتغيرت معها بواعث العمل الانسانى . وهكذا أصبح الرجال والنساء يتمتعون بفرص متساوية ، ودخل متساوى وثقافة عقلية وصحة جسيمة أعظم فليس من الغريب اذن أن يسمى هذا العصر بداية الفردوس .

ولعل أهم ما يؤكده الطبيب لزائره جوليان وست ، هو أن عظمة الحياة فى هذا العالم الجديد أصبحت ترتكز على الناحية الجماعية . ففى هذا العالم الجميل أصبح المجتمع بأكمله ــ وليس مجرد فئة صغيرة محظوظة ــ هو الأهم . ويتضح الفرق بين العالم القديم والعالم الجديد من بعض الصور الأدبية التى يستخدمها الكاتب والتى تؤكد فكرته الاساسية فهو يقول ان الفرق بين عصر الفردية وعصر الجماعة يبدو متميزا ، عندما نعرف أن فى العصر السابق كان أهل بوسطن ، اذا ما أمطرت السماء ، يحملون فوق رءوسهم ثلاثمائة ألف مظلة ، أما الآن فليست هناك سوى مظلة كبيرة واحدة فوق رءوسهم جميعا . ويمكننا أن نضيف ان هذه المظلة قائمة ضمن التنظيمات والمرافق الكثيرة التى توفرها الدولة للمواطنين جميعا دون استثناء .

وفى بداية الكتاب يستخدم « بيللامى » صورة أخرى هى صورة العربة التى كان يدفعها العبيد والعمال حتى تدمى ارجلهم ، فى حين يجلس السادة وأصحاب الامتيازات داخلها ، وقد تحولت الآن الى عجلة آلية يجلس بها الجميع جنبا الى جنب .

تلك اذن هى صورة العالم الجديد الذى قدمه بيللامى فى روايته « **نظرة الى الوراء** » التى اجتذبت الالاف من القراء ، بالرغم مما وجهه اليها النقاد فى بادىء الامر من النقد اللاذع فمن ناحية رأى البعض أن بيللامى قدم فى روايته الحل لعلاج المشكلات الاقتصادية التى كانت تقلق العالم فى الثلث الاخير من القرن التاسع‌عشر ، ومن‌ناحية أخرى رأى البعض الآخر أن هذا العالم الجديد الذى نظم تنظيما دقيقا ، وعمل لكل شىء فيه حساب لابد أن يكون عالما ماديا مملا مقبضا ، وأن نظام الجيش الصناعى سيقضى على الحرية الفردية والحافز الانسانى ، هذا ان أمكن فعلا تحقيق هذا النظام الذى يبدو مستحيلا .

ففى انجلترا استقبلت **نظرة الى الوراء** ببرود فى أول الامر . فقد استقبلتها بعض الدوريات الهامة مثل ((**الستردى ريفيو**)) و((**الاكاديمى**)) استقبالا فاترا فى حين اهملتها تماما ((**الاتينيم**)) ((**والسبكتيتور**)) ومما يلاحظ أن معظم الدوريات التى اهتمت بعرض الكتاب قد ركزت نقدها على الأفكار الاشتراكية المقدمة فيه ، ولعل فى ذلك دليل على مقاومة النقاد لفكرة الاشتراكية كما يرونها هم ، وليس كما قدمها بيللامى . فقالت الأكاديمى مثلا ان الكتاب يحوى بعض الكتابة الجيدة ، ولكنها استخدمت فى غير موضعها ، فالجنة الجديدة التى يصورها « بيللامى » متعبة ومملة كما هو الحال فى الجنات السماوية والأرضية بوجه عام (١٠) وقالت ((**الستردأى ريفيو**)) ان اللب الوعظى « ممل للغاية » وساذج بدرجة لا توصف(١١) اما الدورية الوحيدة التى قدمت الكتاب بشىء من المديح فهى « **العالم الادبى** » التى قالت ان « وصف العالم الجديد شيق جدا وكل شىء قد حل بنجاح » (١٢) .

ولكن استقبال الكتاب بدأ يتحسن عندما ظهرت الطبعة الانجليزية ، وهى الطبعة السابعة‌عشر للكتاب فى مدة لا تزيد عن عام فقابلها النقاد بقدر اكبر من التأدب ، وان استمروا فى توجيه النقد لها فكان هناك شبه اتفاق على أن الكتاب قد بنى على معلومات اقتصادية هامة وبكثير من المهارة ، وانه يأسر خيال القارىء ويوافق مزاج الآلاف من الناس » .

وأشاد بعض النقاد بقدرة « بيللامى » على جعل عالمه الجديد يبدو ممكنا بل ومرغوبا فيه كذلك ، بالنسبة لكثير من القراء فى حين اعترف آخرون

The Academy (24, Mars, p. 203.

The Saturday Review (24, Mars 1888), p. 356.

Literary World, 13 Apr. 1888, p. 334.

بقدرته الفنية ، ومعلوماته الاقتصادية ولكنهم رفضوا الاعتراف بأن عالمه ممكن أو مرغوب فيه .

هذا في الوقت الذى كان الكتاب يوزع بأعداد كبيرة . واذا لم يكن من السهل تحديد عدد النسخ المباعة منه بغاية الدقة ، فان لدينا بعض الارقام التى جاء ذكرها فى بعض الدوريات المعاصرة والتى يمكن الاعتماد عليها الى حد كبير . ففى يناير ١٨٩٠ تقول مجلة Contemporary Review انه قد بيعت منه ٢٤٠٫٠٠٠ نسخة فى الولايات المتحدة و٣٠٫٠٠٠ نسخة فى انجلترا وفى مارس من نفس العام تقرر مجلة Review of Reviews أن توزيع الكتاب قد ارتفع فى الاشهر القليلة السابقة فى انجلترا حتى بلغ ٨٠٠٫٠٠٠ نسخة .

وكما حدث فى حالة نجاح رواية والتر بيزانت **« أناس من جميع دروب الحياة ومسالكها » (١٣)** فقد أرجع نجاح هذا الكتاب الى ظهوره فى وقت يشعر فيه الناس الحاجة الى التغيير أو الاصلاح ويتوقون اليهما .

أما نقاد « بيللامى » الذين أقلقهم التجاوب الجماهيرى الهائل مع خطته المقترحة للاصلاح ، فقد اهتموا بمعارضة ارائه ونصبوا أنفسهم لتحليلها والاشارة الى ما اعتبروه أخطاءها وأكاذيبها وأخطارها أما غير الاشتراكيين فقد شنوا هجماتهم من وجهة نظر رجال الاقتصاد المحافظين ، فأشاروا الى أن عالم «بيللامى» مستحيل لايمكن تحقيقه لأنه يفترض تغيرا خلقيا فى الانسان ، نتيجة لتغير ظروف الحياة أو النظام الاقتصادى بعتبر ادق . ومن ذلك قول اميل لافيل عالم الاقتصاد البلجيكى المعروف بأن « عالم بيللامى سيبقى مجرد أى عالما خياليا مستحيلا مالم يتغير قلب الانسان تغيرا كليا » (١٤) ويأخذ مثل هؤلاء النقاد على بيللامى تفاؤله وايمانه بالاشتراكية ، ومن أهم النواحى التى هاجموها فكرة الجيش الصناعى ، وما تستدعيه من التزام يكاد يقضى على حرية الفرد فى خير فترة من حياته .

***

أما وجهة نظر النقاد الاشتراكيين فيمثلها وليم موريس فى مقال هام نشر فى The Commonweal المتحدثة بلسان « العصبة الاشتراكية » ويمثل وليم موريس وجهة نظر اشتراكية مختلفة ، فهو يؤمن بنوع من الاشتراكية أكثر مرونة من اشتراكية بيللامى كما انه يؤمن بأهمية الجمال والفن ، ويكره الالة والمدينة الحديثة ، مما يتمثل بكل وضوح فى اليوتوبيا التى كتبها كرد على بيللامى وهى **« أنباء من لامكان »**.

ويرى موريس أن خير طريقة لقراءة أية يوتوبيا هى اعتبارها تعبيرا عن مزاج كاتبها ، ولذا فان **« نظرة الى الوراء »** باعتبارها دعاية للاشتراكية تستحق الاهتمام ، لا لأنها أثرت على كثير من القراء بل لأن خطرها مزدوج ، فبالنسبة لأولئك الذين تعجبهم يكمن الخطر فى تقبلهم لها على علاتها ، مما قد يؤدى بهم الى وجهة نظر خاطئة من الناحية العملية اما بالنسبة للمعارضين لها ، فانها قد تؤدى بهم الى الاحجام تماما عن العمل لتحقيق الاشتراكية ، وكأنهم يقولون : « ان كانت هذه هى الاشتراكية ، فلن نهيىء لها السبيل » .

ولذا فان موريس يقول ان الكتاب يجب أن يقرأ ويدرس بجدية ولكن يجب ألا يؤخذ على أنه كتاب الاشتراكية المقدس ، فذلك خطر لا يمكن التخلص منه بصورة نهائية فى حالة مثل هذه الانظمة غير الكاملة والتى لا يمكن تحقيقها ولكنها تبدو دائما جذابة للناس الذين هم على استعداد للتغيير ولكنهم لايدركون بوضوح هدفهم الحقيقى » (١٥) .

وجدير بالذكر أن موريس لم يكن اشتراكيا ثوريا فحسب ، ولكنه كان فنانا أيضا ، ولذا فان نقده لبيللامى يمثل الناحيتين معا فمن المعروف أن موريس الاشتراكى الفنان ، كان ينظر الى الاشتراكية نظرة خاصة ، ويرى مع سلفه جون رسكين ، أن الحياة الكريمة هى التى تكفل للفن حيوية وازدهارا وأنه من المستحيل أن يزدهر الفن فى مجتمع فاسد أو مجتمع مريض بائس . ويصف موريس مثل « بيللامى » الاعلى فى الحياة ، بقوله انه المثل الأعلى لأصحاب المهن المجدين من رجال الطبقة المتوسطة فى ذلك العصر ، بما يمتازون به من المزاج « الحديث الخالص » الذى يعوزه الاحساس بالفن وبالتاريخ . ويصف عالمه الجديد بأنه عالم مادى كريه ويشك موريس كذلك فى امكان تحقيق هذا العالم دون القضاء على الحياة الحديثة أو هزها هزا عنيفا . وهو يعتقد أن أمل « بيللامى » فى تغيير سلمى أمل من الخطر الاعتماد عليه والركوب اليه . ويلخص موريس معارضته لخطة بيللامى بقوله انها « خطة منظمة تنظيما مبالغة فيه ، ومركزة تركيزا شديدا،

Contemporary Review (Jan. 1840, p. 19).

The Common weal, (22 June 1889), p. 194.

كما ان افكاره محدودة بشكل غريب ، بحيث يبدو أنه لا يستطيع التفكير فى شىء أبعد من الحياة فى مدينة كبيرة « فالحياة الآلية هى خير ما يمكنه تصوره من جميع النواحى » .

ويذهب موريس الى أن عالم بيللامى ينقصه الحافز الحقيقى للعمل المفيد السعيد وهو الاستمتاع بالعمل نفسه أى السرور الناتج عن مزاولة عمل يحبه المرء كما ينقصه التنوع والحرية الحقيقية والفن . وهكذا نرى موريس يختم نقده لبيللامى بتقديم فكرة جزئية عن العالم المثالى كما يراه هو معززا بذلك قوله بأن يوتوبيا التى يقدمها أى شخص انما هى فى المقام الأول عن مزاجه الشخصى وفلسفته الخاصة .

ويرى موريس ، ويؤيده فى ذلك كثير ممن تبعوه من النقاد ، ان يوتوبيا بيللامى فى جوهرها يوتوبيا للطبقة المتوسطة،ولكن الواقع أنها اجتذبت القراء من جميع الطبقات ، لانها قدمت شيئا جذابا لكل طبقة . أضف الى ذلك ان عددا كبيرا منهم كانت تعوزهم دون شكشاعريةموريس واهتمامه بالمسائل الجمالية والفنية التى كان يعيب على بيللامى افتقاره اليها .

وفى محاولة رفيقه للدفاع عن مواطنه ولتقديم تحية مناسبة له حاول « د٠هـ٠ هاولز » الروائى تفسير سحر « نظرة الى الوراء » الذى لا يقاوم واجتذابها للقراء فى جميع أنحاء العالم بقوله :

« لقد انتقد الكثيرون السعادة المادية التى تبشر بها قصة جوليات وست ، الناس عندما يقومون بتحقيق العدل والمساواة بين اولئك الذين يكدون ويكدحون للحصول على خيرات الحياة . وأنا شخصيا اعترف بأن هذا النوع من السعادة لا يستهوينى ، فقد كنت أفضل ، اذا أتيح لى الابتيار ، عالما مثاليا أكثر بساطة وأقل اعتمادا على المخترعات الحديثة ، والمرافق الحديثة والآلات الحديثة . وكان يبدو لى أنه فى الظروف المثالية (وهى الظروف الوحيدة التى تستحق أن نحققها فى النهاية) يجب علينا أن نتمكن من الحياة بدون هذه الاشياء التى لا تعدو أن تكون رقعا كئيبة فوق اسمال المدنية البالية ، أو لعبا تسد جشعنا وفراغنا . أما من الناحية الجمالية ، فانى أشارك أولئك الافراد المختارين الذين أفزعهم عدم تمكن بيللامى من تصور شىء أفضل من تلك الرفاهية المجدبة ، التى تميز حياتهم الانتاجية ، من أجل أولئك الذين حرمهم العمل الذى يزيد عن طاقتهم والاجر الذى يقل عن استحقاقهم من كل نوع من السرور . وزاد تقديرى لذاتى عندما تساءلت عما اذا كان الامل فى الحصول على هذه الاشياء يمثل اكثر ما تصبو اليه الطبيعة البشرية . ولكن اغفلت شيئا هاما أغفله النقاد الآخرون اذ لم أفكر أن مثل هذه الاشياء قد صورت على أنها مجرد اشياء اضيفت لاولئك الذين يبحثون أولا عن الدار الآخرة والخير وأنها لم تعد بعد اشياء شريرة أو حمقاء اذا ما حصل عليها الانسان دون الحاق الأذى بغيره من الناس» .

ويضيف هاولز قائلا ان هذه المسرات التى نعدها تافهة ومنحطة قد اجتذبت بحق وبقوة أولئك الذين حرموا منها حتى ذلك الوقت . ومجمل القول ان بيللامى بطريقة ما ، سواء كان يدرك ذلك أو لا يدركه قد أحس احساسا لايخطىء بما يحسه الشخص المتوسط .

ويتضح صدق حدس «هاولز» عندما نقرأ ماكتبه أحد خصوم بيللامى من المحافظين الرجعيين فى كتاب أسماه « نظرة الى الامام » بصدد الدور الذى لعبته « نظرة الى الوراء » فى الدوائر الاشتراكية وبين الطبقات العاملة الكادحة فى وقت كثرت فيه البطالة والاضرابات ، وزاد الفقر والبؤس بين صفوفها . فهو يقول بلهجة لا تخلو من التهكم « لقد جاء الكتاب كهبة من السماء للقادة الاشتراكيين ، الذين لم يجرؤوا على تشكيل سياسة بنائية معينة ومتصلة . وانها لحقيقة واقعة انهم عندما كانوا يسألون عن سياستهم ، كانوا يشيرون الى هذا الكتاب على انه يحوى حلا كاملا لا يمكن الرد عليه » .

أما بين طبقات العمال فان خطة بيللامى كانت تعد أسهل وأوضح طريقة لتحقيق جميع أحلامهم عن النظام الاجتماعى الكامل . وفى « نظرة الى الامام » يحدثنا الراوى وهو ابن رجل عامل عن الاثر الذى أحدثته رواية بيللامى فى نفوس كل فرد أسرته ، فيقول :

« انى أذكر كيف وصلت نسخة كثر تداولها حتى تمزقت صفحاتها الى يد أبى ، وألهبت حماسته الشديدة ، اذ بدت وكأنها تحقق الحلم الذى ظل يحلم به طيلة حياته . لقد قرأها ، وأعاد قراءتها وصمم على أن أقرأها بصوت مرتفع لجميع أفراد الاسرة وهم مجتمعون فى المساء . وتحمست أمى كذلك . فقد

بدا كل شيء سهلا جدا لدرجة جعلتنا نعجب لم لم تخطر هذه الخطة اللامعة المؤكدة النجاح لذهن أحد من قبل • أما والدى الذى لم يكن يميل كثيرا حتى ذلك الوقت الى الاقتراب من الحركة الاشتراكية ، فلم يعد يطيق صبرا الانتظار لتحقيق هذه الخطة الاجتماعية الفخمة • ولم يكن يكف عن الحديث عن الوقت الذى بدا له خلال حماسته ، قريبا على الابواب الوقت الذى تحل فيه جميع مشاكلنا ، ويقترب الفقير دون أن يسرق أى انسان آخر من فرصته فى السعادة ــ ويرتفع الى مستوى الغنى من الرفاهية والاستمتاع بوقت الفراغ ، فى حين لا يحرم الاغنياء من شيء من حياة الترف التى اعتادرها اللهم سيطرتهم على الفقراء » . (١٧)

وهكذا أصبحت « نظرة الى الوراء » « شبه كتاب مقدس للعمال ، لأولئك الذين حرموا حتىذلك الوقت من الامل فى تحسن حالهم فى المستقبل ، اما الآن فقد رأوا خلف هذه السحابة القائمة التى يحيون ويكدحون تحتها ، رأوا ، أو ظنوا أنهم رأوا ـ وهو نفس الشيء ـ بريقا من نور الشمس الساطع فى الافق يبدد تلك الظلمة التىعاشوا فيها ، وينبئهم بشيء من جمال الحياة فى العالم الآخر » •

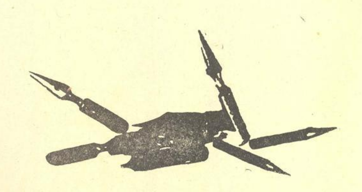
أما مؤلف « نظرة الى الأمام » الذى لا يهدف الا الى نقد « بيللامى » فيعلق على هذه الصورة الجميلة بقوله ان هذه الصورة البراقة ليست سوى حلم لا يمكن تحقيقه فى ذلك الوقت او فى ظل تلك الظروف . ولا يسعنا فى النهاية أن نعترف بصحة هذا الرأى ،

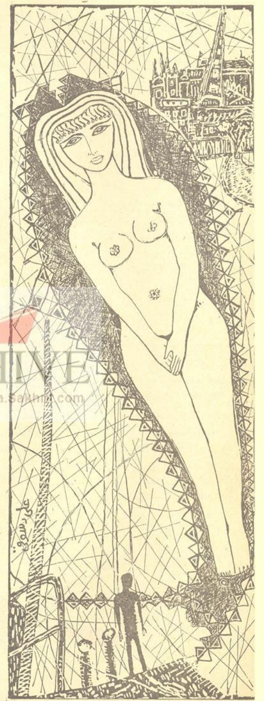
فحتى الحركة القومية التى انبعثت عن كتاب «بيللامى» لم تحقق نجاحا كبيرا بالرغم من الاهتمام الذى أثارته بالمسائل الاقتصادية ، ولعل السبب فى ذلك أن خطة بيللامى للاصلاح ليست فى الواقع خطة عملية كما بدت • وهنا نرى كيف نجح بيللامى الروائى فى اقناع القراء بخطة جميلة وان لم تكن عملية تماما وهو وان فشل كمصلح ، فانه نجح فى اثارة كثير من القضايا ونشر بعض المبادىء الاشتراكية واثارة الاهتمام بها •

ويتضح أثر هذه اليوتوبيا الاشتراكية اذا عرفنا أنها لم تؤثر على الرواية اليوتوبية بوجه عام فقط ، بل أنها كانت الباعث المباشر لكتابة عدد كبير من الروايات والنشرات اليوتوبية • فقد ظهر ما لا يقل عن اثنتين وستين رواية من وحى « نظرة الى الوراء » كما ظهر بالاضافة الى اثنى عشر كتابا ونشرة للرد على بيللامى ونقد خطته والتحذير منها • لقد ظهرت معظم اليوتوبيات النقدية فى المانيا والولايات المتحدة ولم يظهر فى انجلترا سوى اثنتين منها وان كانت معظم الاعمال الامريكية وترجمات الاعمال الالمانية قد ظهرت فى أسواق انجلترا •

وقد رأى بيللامى لزاما عليه أمام ذلك السيل المتدفق من الكتابات أن ينشر روايةأخرى يدافع فيها عن خطته ويوضح بعض النقاط التى أسىء فهمها والتى أثارت كثيرا من الجدل وأسماها «المساواة Equality» ولكن لغلبة الفكر والجدل فيها على الصورة الادبية ، لم تحظ تلك الرواية بما حظيت به سابقتها من النجاح والانتشار .

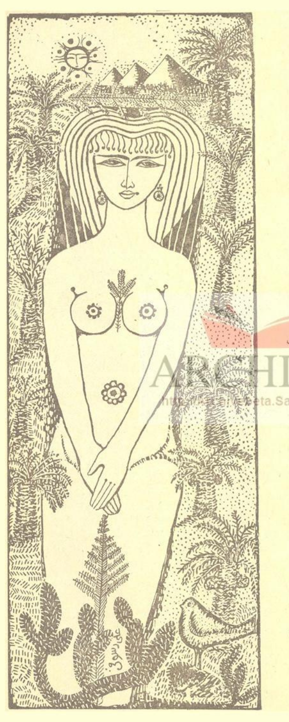
Alfred Morris, (Looking Ahead (1892). p. 38.





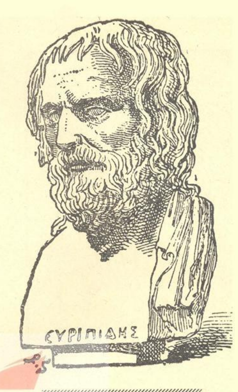
الموت في الحب

« انك لم تسافر ميتا بل سافرت حيا
لقد سافرت لكى يمكنك أن تعيش
وانك لم تسافر لكى تموت
انك لن تموت »
من « متون الاهرام »
فراشة تطير فى حدائق الليل اذا ما استيقظت باريس
يتبعها « اوليس »
عبر الممرات الى « ممفيس »
تعود للتابوت
لظلمة البحر ، لبطن الحوت
تتركنى على الرصيف صامتا أموت
تحت رذاذ مطر الخريف
وحبها المفترس المخيف
فى ليل باريس بلا دليل
أتبع موتى فى زحام الشوارع الطويل :
ها هى ذى ترقص فى كأس من المدام
عارية تحت سماء الليل والأنغام
تغازل الظلال
تقول لى : تعال !
وتختفى فى الظلمة
شاحبة كنجمة
تفر من باريس
تاركة وراءها « اوليس »
يبكى على قارعة الطريق
يموت فى حانات ليل العالم الطويل :
أنا أمير الدنمارك « هملت » اليتيم
أعود من مملكة الموت الى الخمارة
مهرجا حزين
يقاتل الأقزام والأصفار
فى مدن الضوضاء والتجارة
أيتها الاعمدة المنهارة :
« أوفيليا » عادت الى صنعاء
أميرة شرقية
ساحرة ، خنساء
تأوى الى قلعتها النسور والظباء
أيتها العذراء :
هزى بجذع النخلة الفرعاء



للشاعر : عبدالوهاب البياتى

تساقط الأشياء
تنفجر الشموس والأقمار
يكتسح الطوفان هذا العار
نولد فى « مدريد »
تحت سماء عالم جديد
قالت : أراك فى غد ـ وانطفأ القنديل
ونامت الفراشة
واستقظت باريس
تحت رذاذ مطر الخرنف
مبتلة مقرورة
حاملة قيثارة مكسورة
أيتها الكينونة
أيتها الساحرة المجنونة
عائشة تبعث تحت سعف النخيل
فراشة صغيرة
تطير فى الظهيرة
ها هى ذى ترشق بالقرنفل الأحمر وجه الموت
تقول لى : تعال !
خذنى على ظهر جواد الليل والنهار
الى سهوب النار
راعية لغنم القبيلة
خذنى الى مدينة الطفولة
فاننى أموت من كونى لا أموت
ـ عائشة أصابها دوار هذا الجيل
تقمصت روح بنات الماء
ونكست رايتها الهزيمة
ـ « أوفيليا » اليتيمة
تبعث تحت سعف النخيل
عاشقة صغيرة
تنفض عن جبينها التراب
تجتاز ألف باب
يتبعها « أوليس »
عبر الممرات الى « ممفيس »
ـ سنابل القمح التى خبأتها فى ظلمة الضريح
تفتحت أجفانها واختلجت فى الريح
عادت لها الحياة
فأين يا رباه
يذهب هذا الحب بعد الموت ؟



(المسرحيات الأولى)

- ٢ -

فى مسرحية « الفرس » لأيسخيلوس ترتسم فى ذهن الملكة أتوسا — من خلال حديث أعضاء مجلس الشورى — حقيقة رائعة مؤداها أن مواطنى أثينا « لا يدعون أحدا سيدا ، لا يدعوهم أحد عبيدا » ، وقد كان لهذا الشعور سحرا تنتشى له قلوب الآثينيين ، وكانت التراجيديا — أداة التعبير عن الشعور الجماعى أكثر منها أداة لتأكيد الموهبة الفردية — سباقة الى اشباع رغبتهم فى تأمين ذلك الشعور ،وأصبح شعراء المأساة الثلاثة — أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس — هم شعراء ديموقراطية القرن الخامس ق٠م يمثل كل منهم مرحلة من مراحلها ، النشوء ، والارتقاء ، والكفاح أمام شبح الانهيار (وهذه المرحلة الأخيرة لا تقل فى ثرائها وأهميتها عن المرحلتين السابقتين) ٠ كان ايسخيلوس — الذى يمثل مرحلة البناء وبذل الجهود — فى طوق الشباب عندما حققت قوانين كليسثنيز *K!ci.tl.enes* للمدينة نظاما ديموقراطيا سليما ، ثم اقترنت الثلاثون العام التالية باسم بركليس الذى هيأ للديموقراطية نفوذا وأسعا ودعم مقوماتها ، وقد انعكس تألق هذا الجيل وعظمته — عقيم فى

مجال الابتكار رغم ذلك — فى أدب سوفوكليس • وعندما مات بركليس وقعت أثينا — بعد مآسى صنعتها البطولة ، وبعد ضراوة الألم ومرارة النصر — عندما تربو الخسائر على المغانم — كالمترنح فى دوامة كفاح جردها من كل قوتها المادية والقى بها تحت أقدام اسبرطة • وكان يوربيديس هو شاعر هذه المرحلة • (١)

فى هذه الفترة كان العقلاء من ذوى النفوس الطيبة يسعون الى حماية وتأمين الجانب الأخلاقى فى الشعور الانسانى ، ويبذلون الجهود ليسود حب الخير بين الناس ، ولكن الى جانب هؤلاء كان هناك طبقة الدنى من الجهلاء لم يروا فى تحريك الفكر وتفتيق الأذهان الا خروجا وعدوانا على المثل القديمة • وعند هؤلاء ليست العدالة الا حكم الأقوى ، بل ان بركليس نفسه يتحدث عن الحكمة مقرونة بالرجولة ، وبعد موته بسنوات قلائل تردد صدى صيحته عن الرجولة على لسان كليون يدعو الى المذابح قائلا : « انطلقوا الآن ، فى التأنى الهلاك ، لسوف يخلع التفكير عنكم ثوب الرجولة » • وبينما الناس غارقون فى الجدال

(١) Sheppard, (J.T.), *Greek Tragedy*; Cambridge, 1934, Chap. I.

حول مسائل الحكم والسياسة منهمكون فى البحث عن الحقيقة كانت المدينة تخوض غمار حرب مميتة تسعى الى نهايتها بفناء عظمة أثينا وبانتهاك حدودها، وتمزيق جيوشها واعتصار مواطنيها بين براثن الطاعون ، وكانت مسرحيات يوربيديس مرآة انعكست عليها كل ملامح هذه الصورة • (٢)

* * *

بدأ يوربيديس تجربة الكتابة للمسرح فى الوقت الذى كان فيه أيسخيلوس — أستاذ المأساة — قد وصل بالتراجيديا الى غاية كمالها كشكل من أشكال التعبير له مواصفاته الخاصة ومقوماته المتفردة ، ثم استحدث هذا الأستاذ بعد ذلك — عندما أصبح هذا الفن أداة طيعة فى يده — فكرة الثلاثية « تريلوجيا Trilogia » التى جعل قوامها ثلاث مآس تدور حول موضوع واحد متصل يليها عرض رابع ساتورى زاخر يصور المجون والعربدة والتهريج — وثيق الصلة لذلك بمظاهر عبادة ديونسيوس اله الخمر — ويؤديه راقصون من أنصاف البشر (النصف الأعلى انسان والأسفل ماعز) مطلقين لحاهم ، متشبهين فى ذلك باتباع الاله ديونسيوس ؛ ولم يحاول أى من سوفوكليس أو يوربيديس أن يطور فكرة الثلاثية أو يقلدها ، كذلك باعد يوربيديس بين نفسه وبين المسرحيات الساتورية ، ولكنه ابتدع عرضا جديدا يمكن أن نسميه « مأساة بروساتورية » وهى مأساة مستكملة لكل المواصفات التقليدية لهذا الفن ، خالصة من الفظاظة الساتورية ولكنها تضم الى جانب ذلك شخصية نصف كوميدية وتميل قليلا الى فنتازية الجو •

وقدم يوربيديس أول انتاجه سنة ٤٥٥ ق•م عندما كان فى التاسعة والعشرين من عمره ، وبعد عام واحد من موت ايسخيلوس وثلاثة عشر عاما من أول انتصار أحرزه زميله الأكبر سوفوكليس • ومع أن السجل الذى حفظ لنا مآسى يوربيديس الأولى لم يسلم من التشويه فقد أمكن التعرف على اسم وموضوع المسرحية التى قدمها يوربيديس ذلك العام ٤٥٥ ق•م فى أول عرض لنتاجه • (٣)

اسم المسرحية « بنات بلياس » وهى تستعين بخلفية دينية مستلهمة من طقوس كانت تقام لاله

(٢) Sheppard, (J.T.), *idem*, Chap. 5, p. 123.
Rose, *(H.J.)*, *A. handbook of Greek Literature*; London 1948, p. 180.
(٣) So the «life», lines 33 & 137 of the ed. in Dindorf's *Poetae Scenici*.

السنة الذى كان يقطع اربا اربا ويبذر فى أنحاء متفرقة من الأرض لتدب فيهـا الحياة والشـباب والاخصاب من جديد ٠

تحكى هذه المسرحية أن ميديا الساحرة الشابه جاءت مع ياسون المغامر البحـار من كولخيس الى تساليا بعد أن اكتوى قلبها بحب ياسون ٠ وقد أثارت عودة ياسون منتصرا حقدا شديدا فى نفس عمـه بلياس الذى كان قد اغتصب منه العرش. وأرسله إلى كولخيس لاحضار الجزة الذهبية وحقيقة مقصـده أن يتخلص منه ، وأكثر من هذا الحقد كان حقد بنات بلياس على ميديا رفيقة ياسون ، فقد رغبن فيه ورغب عنهن بسبب حبه لميديا ، فحاولن تبغيضه فيهـا حتى كاد يستجيب لهن ٠ وعقدت ميديا عزمها على أن تتخلص من بلياس وبناته ، وأن تقتل شـيطان الحب الجديد فى قلب عشيقها الخئون بضربة واحدة ٠ وكان لها القدرة على اعادة الشـباب الى المخلوقات بغليها فى قدر فوق النار ، وعرضت ميديا تجربتها أمام بنات بلياس ثم تركتهن يحاولن التجربة مع أبيهن العجوز فمات ميتة شنعاء وأصـبحت البنات متهمات بجريمة قتل بشع ٠ وظلت انتصارات ميديا تترى الى أن تحطم ياسون فقـد لقنته ميديا درسا قاسيا بأن فجعته فى ولديه وفى عروسـه الجديدة وأبيها ـ فى كورنثا ـ ثم رحلت وتركته وحيدا ٠

والمسرحية وان كان قد طواها الضياع فاننـا نستطيع أن نتبين من آثارها أنها لا تخلو من بعض خصائص يوربيديس التى تميزت بها أغلب أعماله، فهى تستعين بالطقوس القديمـة التى كانت تؤدى لميديا فى يوم معين فى استلهام موضوعها من حكاية شعبية محلية كانت تروى عن هذه المرأة ، وهى من ناحية أخرى تعرض لنا الصـورة التى رسمهـا يوربيديس لبراعة ميديا فى اعادة الشباب من جديد أمام خلفية اعتقاد اليونانيين بأن اله السنة ـ وهو نفسه اله الاخصاب الذى تتمثل فيه عودة الشباب الى الأرض والى الانسان ـ كان يتمزق ويتناثر فى كل مكان ، ثم يلتئم ويعود اليه الشباب من جديد ولم يكن الاخلاص لمقومات الفن التراجيدى وموضوعاته الأسطورية ، أو الوفاء لأستاذ هـذا الفن الأول ، ايسخيلوس العظيم ، هما الذان أوعزا الى يوربيديس أن يغلف مسرحيتـه الأولى بجو طقسى يفـوح من التراتيل الدينية كما يفعل ايسـخيلوس ، أو أن يستلهم موضوعه من أسطورة قديمة ، أو أن يشيد بناء مسرحيته على أرضية عقيدة دينية ، فالحق أن يوربيديس فى هذه المسرحية قد انتفع بكل هـذه العناصر فى تحصيل مضمون فكرى خاص ، فهـو قد أطلق فى الأذهان خطا فكريا صارخ الدرجة ليواكب الخط الدينى الباهت الذى ترسمه فى النفس عقيدة اليونانيين عن تمزق اله الاخصاب ، وهو عندمـا يزاوج فى النهـاية بين الفكر والدين يأتى المولود ممسوخا ! اذا تمزق الاله فلا بد أن يفنى ولا يعود ٠ ومن خصائص يوربيديس الأخرى الواضحة فى هذه المسرحية اهتمامه ـ بصـفة خاصـة ـ بالمرأة وعواطفها ، فالمرارة التى أشعلتها غيرة ميديا المحبة الولهانة على خليلها يا سون تمثل المحور الذى تدور فى فلكه كل الأحداث ٠

لقد أقيم المسرح لغرض دينى ، ليكون محرابا لعبادة ديونسيوس بتكريم الآلهة والأبطال فى يوم عيده ، ولا شك أن الناس قد آذاهم أن يهان الاله فى محرابه وترك ذلك فى نفوسهم ـ شديدة الحساسية ـ أثرا بالغا جعل ارستوفانيس فى ملهاته «الضفادع» لا ينسى هـذه الاهانات أو يغتفـرها له : (ومن الالحـاد أن نقول : « اما ان نتفق على أن أبوللو لم ينتهك حرمة النساء ، والا فهو ليس اله بحـال ما ، لأن الاله الذى يأتى الموبيقـات ليس اله على الاطلاق » ، وليس من الأخلاق فى شىء أن نتوهم أن من يسفك الدماء دون ادراك لا يلوث اثمة السماء ، ولا يليق أن تظهر المرأة على المسرح محبة ولهانة) (٤)

ولا شك أن يوربيديس بتحرره فى هذه المسرحية وخـروجه عن الدرب الذى سـار عليه رفيقـاه ـ ايسخيلوس على جانب وسوفوكليس على الجـانب الآخر ـ قد صدم رواد المسرح وخيب أملهم فيمـا كانوا يتوقعون ، ولهـذا السبب لم يفز يوربيديس بالجائزة الأولى فى هذه المسرحية ، وربما كان لنفس السبب أن تأخر حصوله لأول مرة على الجـائزة الاولى بعد عرض هذه المسرحية سـنة ٤٥٥ق٠م والمسرحيات التالية لها،فلم يأت الا عام ٤٤٢ق٠م (٥) وهو العام السابق لعرض مسرحية انتيجونا ـ احدى روائع سوفوكليس ٠

وتعتبر الفترة ما بين عامى ٤٤٥ ق٠م ـ عندما قدم أول انتاجه و ٤٤٢ ق٠م عندما فاز لأول مرة بالجائزة الأولى هى منطقة شـبه الظل فى حياة يوربيديس الأدبية ، فقد ضاع كل انتاجه خلالها ، وليس هناك

Sheppard, (J.T.), Op. cit. p. 131.

Murray, (G.), *Euripides and his Age*, 2nd., ed. Oxford, 1947.

ما يدل عليهـــا غير مثلين ، مسرحية الـــكوكلبس التي تستمد موضوعها من الصـــورة التي رسمها هوميروس في الأوديسا لـــكهف الـــكوكلبس ولأوديسيوس حبيسا في هذا الكهف ، وهي مسرحية غير ذات أهمية كبيرة فلم تجذب انتباه المعلقين القدماء ولذلك لم يصلنا منهم أى شرح لها أو تعليق عليها ، وهي كذلك أقصر مسرحية وصلتنا اذ لا تزيد عن سبعمائة بيت الا قليلا (٧٠٩) (٦) وهي أيضـــا المسرحية الساتورية الوحيدة التي وصلتنا وان عثر أخيرا على أجزاء من مسرحية ســـاتورية نظمهـــا سوفوكليس عنوانها « الصيادون » ٠

والمسرحية الثانيـــــة هي ريســـوس التي استمد يوربيديس موضوعها من الكتاب العـــاشر من الالياذة ٠ تبدأ المسرحية بنقاش بين هيكتـــور وأينياس يقرر هكتور بعده أن يرسل جاســـوسا ليرى ما اذا كان اليونانيون يستعدون حقا للرحيل، ويتطوع دولون للقيام بهذه المهمة ٠ ثم يدخل رسول ليعلن أن ريسوس قد جاء على رأس قوة هـــائلة لمساعدة طروادة ، ويعتب هيكتور على ريسوس لأنه تأخر وجاء بعد أن أوشكت الحرب تضع أوزارها ، غير أن ريسوس وعده بأن ينهي له هذه الحرب في يوم واحد ، وبعد حوار قصير بينهما ، يتبعه نشيد الكورس عبر الأوركسترا في حركة دائرية تمثل حركة جنود الحرس (الديدبان) يدخل أوديسيوس وديوميدس ــ وقد أمسكا بدولون وعرفا منه « كلمة السر » ــ معسكر طروادة ترشدهمـــا الالهة أثينا ــ عدوة بارس ــ الى خيمة ريسوس ٠ ويتبع ذلك مشهد في غاية الامتاع عندما يشك بارس أن بعض الأعداء قد اقتحموا معسكره ويهم بدق الأجراس فتظهر أمامه الالهة أثينا متنكرة في مظهر أفروديتا ــ صديقة بارس ــ فتطمئنه وتدعوه الى نوم هادىء ٠ ثم يدخل سائق عجلة ريسوس الحربيـــة ليعلن أن الحراس كادوا يمسكون بأوديسيوس لكنه أفلت من أيديهم وأنه عندما توجه الى سيده ريسوس وجده مقتولا ٠ ويسود الهرج معســـكر طروادة ، وتملأ لعنات هكتور الجو صخبا لا ينقطع الا بظهور احدى ربات الانشاد (الموساى) أم ريستوس لتحمل جثة ابنها وتعد بأن يكون مثواه مكانا ينعم فيه بالخلود في كهف على جبل بنجايون ٠

ويغلب الظن أن يوربيديس الأصغر قد أعـــاد صياغة هذه المسرحية وأخرجها بعد موت صاحبها ، لأنها تنفرد ــ دون سائر مسرحيات يوربيديس ــ ببعض خصائص جعلت النقاد والباحثين من القدماء والمحدثين يختلفون في الحكم عليهـــا ويترددون في ادراجها ضمن مسرحيات هذا الشاعر ، فينسبهـــا فريق الى يوربيديس مرجحا أن يكون قد نظمها في ســـن مبكرة ويرجح فريق آخر أن تكون من نظم سوفوكليس ، ويرى فريق آخر أنها ليست لهـــذا أو لذاك وانما هي من نظم شاعر آخر مجهول عاش في القرن الرابع ق٠م (٧)

ولعل ما كتبه روز عن هذه المسرحية خير ما يشهد على الأسلوب الذى عالج به النقاد هذه المسرحيـــة أو أرخوا لهـــا ، فهـــو يبدأ باصرار على استبعادها من قائمة يوربيديس ، ولكنه لا يكاد يقدم الأدلة حتى تتميع بين يديه الكلمـــات ويكاد يصـــبح ما على يوربيديس له وماله عليه ٠ فهـــو يؤكد أولا أن الأسس الشكلية والجمالية معا تسقط هذه المسرحية من عداد مسرحيات يوربيديس ، فهي من ناحيـــة الشكل خليط غير متجانس ، اذ تبدأ بمقطوعة في وزن الاناپيستوس ــ حوار بين هكتور وحرس طروادة يذكرنا بالنحو الذى تبدأ عليه مسرحيته ايفيجينيا في أوليس ، غير أن أشعار هـــذه المقطوعة بوزنهـــا الثلاثي تفتقـــد طلاقة الايقاع وطلاوته في اشعار مسرحيـــة يوربيديس الاخرى ٠ واللغة أيضـــا في ريسوس قريبة من لغة يوربيديس أكثر منها الى لغة أى مؤلف ، غير أنه بين لحظة وأخرى تخرج اللغـــة بقارىء المسرحية عن أسلوب يوربيديس الذى عهدناه وعن مفرداته الخاصة ٠ من الناحية الجمالية ، ما دامت المسرحية جيدة ــ لا أكثر ــ كميلو دراما ، وما دامت لا بأس بها ــ فحسب ــ كعمل مسرحي يمكن تمثيله فانها لا ترقى ــ عن جدارة ــ الى مرتبة الانتماء الى مسرح يوربيديس لاسيما اذا وضعنا في الاعتبـــار الطريقة التي رسمت بها الشخصيات فيها ٠ فهكتور ورفاقه القواد يتبجح كل منهم في وجه الآخر بطريقة لا تليق بعظمة الأبطال ٠ (٨)

وعلى خلاف هؤلاء يقول موري (٩) اننا اذا تجاهلنا ما تعج به المسرحية من بطولات ومغامرات ، ونزال وقتال ، وجدنا أن المسرحيـــة تنطق بخصـــائص يوربيديس في جلاء ، خاصة في المشهد الأخير الذى يمس فيه يوربيديس شغاف الانسانية بلمســـة

(٦) د ٠ محمـــد صقر خفاجة ، المأساة اليونانيـــة ، الألف كتاب ،القاهرة يناير سنة ١٩٦٠ صفحة ١٥٧

(٧) د ٠ محمد صقر خفاجة ، المرجع السابق ص ١٥٧

Rose, (H.J.), op. cit. p. 212.

Murray, (G.), op. cit. p. 44.

بارعة عندما يقف الجنود فى حيرة وارتباك وقد خيم عليهم الصمت ـ بعد الصخب ـ فاخرسهم ، بينما تقف أم وحيدة تنتحب أمام جثة ابنها ، والشعر فى هذا المشهد بالغ الروعة غير أن أهم ما يبرز ملامح يوربيدس فيه هو ذلك الفيض المنهمر من المرارة ، وتلك النسمة الباردة التى تخترق القلب فتزرع فيه الأسى ثم تلفه بالحزن والألم ، ولسوف نجد هذا السيل من المرارة يجرى فى كل مسرحية كتبها هذا الشاعر الفنان •

ويضن التاريخ علينا بعد ذلك بجزء من حياة يوربيديس تقع بين عامى ٤٤٢ق٠م ،٤٣٨ ق٠م ـ هى منطقة الظلال ـ عندما بلغ السادسة بعد الأربعين من عمره (١٠) ، ونعرف من السجلات أنه قدم فى هذا العام ٤٣٨ رباعية Tetralogia تتألف من « نساء كريت » و « الكمايون فى بسوفيس » و « تليفوس » وبدلا من المسرحية الساتورية التقليدية فى نهاية العرض قدم مسرحية « الكستس » التى لا تزال باقية والتى تشهد فى جلاء على نوع عقلية يوربيديس •

تحكى الأسطورة أن أدميتوس ملك ثساليا قدر له أن يقضى نحبه فى يوم معين ، ولأنه كان تقيا ورعا فقد جاز أن يبقى على قيد الحياة اذا قبل شخص آخر أن يموت بدلا منه ويمنحه ما بقى من عمره ليضاف الى عمر أدميتوس الذى انقطع ، وفر منه الأهل والأقارب ومن بينهم أبوه العجوز وأمه المسنة الا زوجته المخلصة الكستس التى تقبل طواعية أن تقبر فداء له • وتبدأ المسرحية بمشهد عند فراى ، أمام قصر أدميتوس حيث يشرح الاله أبوللو لأدميتوس كيف أنه استطاع أن يغرر بالاهات القدر (الموراى) ليسمحن لأدميتوس بالنجاة من يومه الموعود • ويدخل فى هذا الوقت ثناتوس ـ اله الموت ـ فيحاول أبوللو أن يتشفع عنده للملكة الكستس لكى يبقى عليها ولكن دون جدوى • وتنشب بينهما معركة يخرجان بعدها معا يتهدد كل منهما الآخر • وتدخل الجوقة مكونة من شيوخ فراى فى الوقت الذى كانت تجرى فيه الاستعدادات لموت الملكة ثم يحملون الكستس فتموت بين نحيب زوجها وعويل ابنها الصغير • ويخرج الجميع ـ فيما عدا الكورس ـ بعدون العدة لدفن الملكة ، ثم يدخل هيراكليس فيخرج اليه من القصر أدميتوس ويصر على استبقائه ضيفا عليه ، وعندما يتساءل هيراكليس عما يجرى من حوله يخفى الضيف الخبر عن ضيفه حتى لا يفسد هدوء روحه معللا مظاهر الحداد من حوله بأن أحد جيرانه قد مات • ويدخل هيراكليس الى غرفة الضيافة ويتوجه شيوخ الجوقة الى ادميتوس باللوم لأن الوقت لم يكن ملائما لاستقبال الضيوف • وأثناء مرور موكب الشهيدة يدخل فريس ـ أبو أدميتوس ـ ليترحم على الملكة وليقدم لها فرائض الصلاة فيبعده الابن فى برود محموم ، لأنه رفض أن يموت ، وهو شيخ مسن لم يبق فى عمره الا سنوات قلائل ، وترك الملكة تموت وهى شابة لم تزل • ويدخل الساقى متبرما من هيراكليس الضيف المخمور الذى يدخل فى اثره ولا يهدأ الا بعد أن يعرف الحقيقة فيخرج مسرعا • ويعود أدميتوس مع الكورس، يحادث الشيوخ حديثا ينزف الماء ويفصح عن وحشته القاتلة ، ثم يرجع هيراكليس وفى يده امرأة مقنعة يقول انه فاز بها جائزة له فى احدى المسابقات الرياضية ويطلب الى ادميتوس أن يرعاها الى أن يعود ، اذ عليه أن ينطلق الآن لانجاز « عمله » التالى ـ سيكبل جياد ديوميديس آكلة البشر ، ثم فجأة يكشف عن وجه المرأة فيتبين فيه ادميتوس زوجته الكستس ، وتبقى الزوجة صامتة لانها ـ (كما يشرح هيراكليس) ـ كانت شغل آلهة العالم الآخر الشاغل منذ ثلاثة أيام (١١) • وتنتهى المسرحية بفرح ادميتوس لعودة زوجته وبملاحظة جافة من هيراكليس عن الاكرام الحقيقى للضيف وبسطور قلائل تبدى فيها الجوقة عجبها من الوسائل الغريبة التى تسلكها الهة السماء • (١٢)

---

(١٠) الثانية والأربعين من عمره اذا أخذنا بالتاريخ الذى يحدده نوروود لميلاد يوربيديس (٤٨٠ ق٠م) أنظر :
Murray, (G.), op. cit. p. 11.

ثم قارن :
Norwood, (G.), *Greek Tragedy*, Methuen, 4th ed. reprinted in London, 1953, p. 17 & 186,

(١١) التفسير المعقول لصمت الكستس كما يعتقد الدكتور هايلى Haylay هو أن الممثلين كانا مشغولين بتأدية دورين على المسرح ، أحدهما هيراكليس والثانى أدميتوس ، وبالتالى فقد استعين برجل آخر ـ غير الممثلين الأصليين ـ ليقوم بدور الكستس فى هذا المشهد ، وهو ان تحدث ظهر الفارق بين صوته وصوت الممثل الذى قام بدورها فى المشاهد السابقة ، أما جلبرت نوروود فلا يعتقد بأن يوربيديس قد لجأ الى مثل هذه الحيلة السمجة ويرى أن الكستس لم تشأ أن تبدى حماسا واندفاعا فى استقبالها زوجها الذى تركها ـ بمثل هذا الاستعباد ـ تقبر على هذا الوجه من السرعة ،

يعتقد كروازيه croiset ان الممثل الاول قام بأدوار : أبوللو ، الكستس ، هيراكليس ، فيريس ، وأن الممثل الثانى قام بأدوار : ثناتوس ، الخادمة ، ادميتوس ، الساقى •

(١٢) الذيل التقليدى يبدأ ب :
Pollai morphai tôn daimoniôn ...

والذى نجده فى نهاية ميديا :
Pallôn Tamias Zeus en Olympô,

وفى نهاية هيلينا واندروماخي وعابدات باكخوس :

وتزخر المقدمات اليونانيـــة لهذه المسرحية على تعليقات طريفة تدخل في باب النقد (١٣) ، منهـا « أن نهـــاية المسرحية كوميدية الى حد ما » وأن « المسرحية ساتورية لانها تنتهى نهاية ســعيدة » . ومهما كان الأمر لا ينبغى أن نقدم على قراءة المسرحية وفى أذهاننا فكرة مسبقة بأنها من جنس الكوميديا لاننا لو أنصفنا لأضفنا هذه المسرحية الى زميلاتها من المآسى الجادة ، فهى تعالج – بطريقة صارمة – أكثر قضايا الانسان جدة ووقارا لا تقل فى ذلك عن مسرحيات يوربيديس الأخرى ، ولا تدل المشاهد الكوميدية – وهى ظاهرة تكاد تنسحب على معظم المآسى الأخرى – على شئ آخر غير اهتمام يوربيديس بتمثيل الحياة كأقرب ماتكون الى الواقع – وقد فاق فى هذا الاهتمام زميليه ، ومع ذلك لا يصـــبح العنصر الكوميدى عبئا على التراجيديا ، فمن غمار الضحك الذى تثيره المشادة بين ابوللو وثناتوس تتكشـــف ينابيع من الحكمة تجرى فى حوار ذكى بارع أعملت فيه عقلية يوربيديس السفسطائية من أدواتها حبكة المنطق وبراعة القياس « ماذا تقول .. ! تراك أحد الحكماء وقد أخفى علينا حقيقته طوال الوقت » (١٤) .

ويحلل يوربيديس شـــخصية أدميتوس وأبيه بطريقة دقيقة بارعة من خلال الشجار بينهما ، اذ تتكشف حقيقة كل منهما أمام مواجهة الآخر له ، ويكاد يوربيديس يغرق جمهوره بالضحك بمشهد هيراكليس المخمور يجرى وراء الساقى ولكنه فى نفس الوقت يزلزل الأعماق ويملأ النفوس خوفا وفزعا على مصير البطل هيراكليس – نصف الاله – بحديثه الذى يعلن فيه انه لا بد أن يصارع الموت نفسه ليســترد منه الملكة . والى جانب هذا كله يحفظ يوربيديس للمواقف الجادة وقارها ورزانتهـــا (بين أدميتوس والكستس ، وبين هـــيراكليس والكستس) ويحترم عواطف كل شخصياته ، يبث فيها العنف والقـــوة ويبعد عنها كل ما يثير الضحك والسخرية . ومشهد الموت – خاصـــة الحديث اليـــائس الذى يودع به أدميتوس زوجته – وعودة الملك مع الجوقة عنده يشكو اليهم آلامه وقد خلا القصر من مليكته ، كل هذه عناصر ومقومات خليقة بأن ترفع المسرحية الى صعيد التراجيديا وتخرج بها عن نطاق الساتورية .

Norwood, (G.), op. cit. p. 188.

Pôs êipas ? all'ê kai sophos lelêthas ôn ?
See : Norwood, (G.), ibid., foot-rote.
E.G. v. 58 :

ويحلل نوروود (١٥) تكنيك هذه المسرحية قائلا أن يوربيديس قد قدم لنا ولا شك شـــخصية ممتعة ، ولكنها اذا قورنت بالشــخصيات النسائية الأخرى التى استنهضها الى الوجود – مثل ميديا أو فيدرا كانت عبثا لا أكثر ، وقد أشاد نوروود زعمه هــذا على عدة ملاحظات – يعدها الانصاف فى جــانب يوربيديس لا عليه – أهمها أن الكستس تتكشـف شخصيتها خلال المسرحية فترى امرأة يجمدهـــا البرود ، قليـــلة الادراك ، ينم مظهرهـــا الروحى والاجتماعى عن ضيق مزر فى أفقها ، كل ما يحسب فى جانبها هو أنها ضحت لانقاذ حياة زوجها ، وحتى هذه الفضيلة أيضا يفسدها حديثها اليائس الذى تبدو من خلاله شخصية فظيعة – امرأة طيبة للغـاية لكنها قليلة الادراك ، متبلدة ، عابسة ، ضيقة الافق، وبديهى أن هذا المثل للمرأة كما صوره يوربيديس لم يكن ليتفق مع المثل الأعلى للمرأة كما تخيلتـه عقلية القرن الخامس ق٠م « المرأة الفاضلة ، هى تلك التى لا تلوك سيرتها الألسنة بخير أو بسوء » . والى جانب ذلك تسجل الكستس – كشخصية درامية – فشلا ذريعا – كمـــا يقرر نوروود – ليوربيديس ، فهذه الشخصية تتحدد معالمها من خلال الشخصيات الأخرى التى تقوم بدور المرايا تنعكس عليها صـورة الكستس من زواياها المختلفة حسب وضع كل مرآة. وتقديم الشخصية من خلال الشخصيات الأخرى – فى رأى نوروود – يفسد دراما الشخصية » ولســنا بطبيعة الحال على هذا القدر من البساطة بحيث نعد برود الكستس وجمودها دربا من الابداع فى الفن » خاصــــة وأن كل الدلائل فى المسرحيـة تؤكد أن يوربيديس لم يقصــــد الى اضفاء لون حقيقى على روايته أو أن يبتعث بها النمط القـديم فى المسرح التقليدى ، وانما تؤكد هذه الدلائل أنه كان يرمى الى تمثيل الكستس امرأة رائعة سامية محبوبة ، والفرق شاسع بين ما أراد وما كان . فقد حاول يوربيديس أن يحقق لالكستس ما أراد من خارج هذه الشخصية فحشد أكداسا من أوصاف سحرها المتحمســـة فى أفواه باقى الشخصيات ، اذا ما فتح شـــخص فاه خرت سيول تسبح بروعتها . وحقيقة أنه وصفها – على لسانهم – بالروعة والسحر ولكنه فشل فى خلق امرأة رائعة ساحرة بالفعل ، وانما وأدها حين كان ينفخ فيها الروح . (She does not « come alive in his hands») .
والرأى عندى أن يوربيديس لا يمكن فهمه بهـذه

Norwood, (G.), op. cit. p. 190.

البساطة والسهولة ، ومن الاجحاف أن نحكم عليه بظواهر الأمور ، وانما ينبغى أن نتفهمه فى ضوء الخلفية الفكرية والعقائدية والاجتماعية لعصره ، وعندئذ سنجد أن العلاقة حميمة وثيقة بين الشكل والمضمون فى فنه ، فاذا نحن انتقلنا — على متن الخيال — الى مجتمعه وجدنا أن الرجل ينظر الى المرأة نظرة مزرية ورثها عن أجداده ، فهى عند هزيودوس (١٦) كالبيت والمحراث والثور يجب أن يقتنيها الفلاح ، وهى « هدية من زيوس الى البشر فى ساعة من ساعات غضبه » وكان هدف الاثينى من الزواج — بما يفهم من بعض النصوص — هو انجاب الاطفال والمحافظة على الجنس وحفظ كيان المجتمع، وعند كسينوفون أن المكان الطبيعى للمرأة هو البيت ، وكان فى المنزل الاثينى جناح خاص للنساء Gynaikonitis وآخر مخصص للرجال Andronitis ولا يجوز لأحد سوى رب البيت وأقرب الاقارب أن يدخل جناح الحريم · أما المثل الاعلى للمرأة فى ذلك الوقت — عندما كتب يوربيديس مسرحيته — فقد رسمه خطاب بركليس — بعد ذلك بقليل —فى تأبين قتلى أثينا فى مستهل حرب البيلوبنيز موجها حديثه للارامل يذكرهن بأن المرأة الفاضله هى من لا يتحدث عنها الناس بمدح أو ذم · وقد وجد جيل يوربيديس فى هذه الكلمات التعبير الذى طالما تمنع عليه حين أراد أن يحدد قسمات صورة المرأة فى ذهنه فنسمع اصداء هذه الكلمات تتردد فى أغلب الاعمال الادبية (١٧) حتى أصبحت مثلا سائرا يتناقله الناس · وقد أحس يوربيديس بوضع المرأة المهين وفى نفس الوقت رأى مثلا آخر للمرأة تمنى لو تحقق لكل بنات عصره · ففى « صالون » أسباسيا — خليلة بركليس — كان السادة الفضلاء من أهل أثينا يجلسون ليستمعوا الى دامون العجوز يشرح مبادىء الموسيقى ، والى زينو الحكيم يصوغ قضاياه المنطقية المعقدة ، والى أناكساجوراس يشرح كيف أن قوة الهية — يسميها « نوس Nous » خلقت الدنيا كلها وهى التى توجهها، والى بروتاجوراس يناقش مضيفته اسباسيا فى مشكلة نظرية العقاب التى لايكف عن الحديث عنها مؤكدا أن الانسان هو مقياس الحقيقة · (١٨) ·

رأى يوربيديس هذا المثل للمرأة المتحررة وتمنى لو تحقق لبنات عصره ، ووضعه نصب عينيه وهو يقابل بين الكستس — الطيبة الورعة — وبين فريس — ابى ادميتوس —ذلك الرجل المكتظ بالفضائل ، الذى لا يتوانى عن تأدية كل فرائض الدين ولكن بشرط ألا يكلفه ذلك شيئا ، وبينها وبين ادميتوس الملك الذى يرى أن قبول زوجته الموت بدلا منه هو الحل المناسب للابقاء على حياته ، ولا ينطق بكلمة واحدة بينما تقبل هى على الموت طائعة راضية · ولو أن كاتبا عاديا تناول هذه الاسطورة لجعل الزوج — بدافع من الشهامة — يرفض أن تموت زوجته فداء له ثم يجعل الزوجة تموت رغما عن ارادته او دون علمه ولكن يوربيديس ببراعته الفائقة يخرس بطله ويتركه صامتا مشلولا لا يتحرك — فى لحظة اعلان زوجته عزمها على الموت فداء له — ليعلن موقفه ، أو يحتج او يرفض تضحية زوجته من اجله وانما يكتفى بان يبكى فى رقة مائعة — أو فى براءة تعلبية — على زوجته ويرى فى قرارة نفسه أن لم يكن فى الامكان ابدع مما كان (١٦) لقد أراد يوربيدس ان يقول هذه هى المرأة التى تقسون عليها فى مجتمعكم تمثلها امرأة عادية — صامتة كما أردتم لها فى الحياة — وها انتم يمثلكم خيركم — الملك — أفلا ترون ان المرأة قد ضربت مثلا فى الشجاعة والتضحية والوفاء ، وأن الرجل قد ضرب مثلا فى الجبن والانانية !

لقد كان الصمت هو انسب دور تقوم به الكستس وتكفى نظرات الاحتقار — أو العتاب — التى تلاقى بها زوجها بعد أن عادت اليه ، وبالتالى لم يكن ثمة وسيلة لرسم شخصية هذه البطلة غير ما تقوله عنها الشخصيات الأخرى (٢٠) — والشكل هنا وثيق الصلة بالمضمون ·

ولنرى من جديد كيف يخدم هذا الشكل الجانب المأساوى فى المسرحية ويطوره ·

العنصر المأساوى فى شخصية الكستس يتمثل فى استسلامها — ويقوم الصمت بدور التعبير عن هذا الاستسلام فى ذروته — لقوة خارجية غاشمة · فى البداية قبلت الكستس — بواعز من حب التضحية فى سبيل المحبوب — أن تموت بدلا من زوجها ، وكان لها الخيار فى ذلك قبل أن تتخذ هذا القرار · ثم حسم الأمر ، وأصبح من المحال رد القضاء ولو ارتدت الكستس نفسها ونكصت عن تضحيتها ، ولا شك أن للتضحية فى بدايتها بريق ونشوة ،

---

(١٦) د · عبد اللطيف أحمد على ، التاريخ اليونانى ، القاهرة ؟ ١٩٦ ، ص ٤٣ وما بعده ·

Aeschylus, *Septem Contra Thebes*, 232; Sophocles, *Ajax* 293 ; Thucydides, II, 45 ; Xenephon, *oec*. VII, 30, also Plato ; *Rep*. 431 c ;
Aristotle, *Pol*. 1260 a ; Democratus, fr. 274 D.K.; Menander, fr. 546 (kock)

انظر : د · عبد اللطيف أحمد على ، نفس المرجع ، ص ٤٥
Cury, (M.) de Haarhoff, (J.T.), *Life & Thought in the Greek & Roman. World*, Methuen, London, 1961, Chap. IV.

Sheppard, (J.T.), op. cit. p. 122.

(١٩) انظر ما كتبه مورى عن المسرحية :
Murray, (G.), op. cit. ; p. 45.

ولكنها عندما تصبح قدراً محتوماً يحوم على المصير يتبدد البريق وتصبح النشوة رهبة وفزعا • وجميل جدا أن تضحى الكستس بحياتها لزوجها ، ورائع للغاية ، غير أن كل هذا الجمال وتلك الروعة الذين بدت عليهما الكستس حين اتخذت قرارها فى البداية يمكن أن تفسدها لحظة تردد يائسة — لن تجدى شيئا — حين الوقوف على أعتاب اللحظة الحرجة ، وهى انسان قبل كل شيء ، يرتاع حين يباغته الموت فجأة، وربما — لو تكلمت الكستس فى هذه اللحظة — أعربت عن فزعها حين مواجهتها القاسية لقدرها المحتوم — ولتكن البشاعة فى ذلك مصدرها فكرة مثالية — بحسن الظن — هى ما ينطوى عليه الفراق الأبدى بين محب وحبيب من قسوة واجحاف ، وليس مصدرها فكرة مشينة هى ما فى حب الانسان وتكالبه على الدنيا من أنانية — وان تكلمت الكستس دون أن تعرب عن فزعها لهذا الفراق كانت غير صادقة ، وان فعلت أفسدت روعتها وجمالها وأسقطت عن رأسها تاج التضحية دون أن تحظى بشيء ، ولا شك أن الجمهور كان يتحرق شوقا الى سماع كلمة من هذه السيدة ولكن يوربيديس كان مصرا على ألا ينالوا منها الا ما أرادوا لها فى الحياة •

ان من يرى الكستس — سيدة طيبة مخلصة ، ليست مثلا وانما هى انسان عادى ، تميل الى الخير أكثر من ميلها الى الشر فحسب ، ثم يرى مصيرها البشع فى التعجيل بقطع عمرها عند الربيع ، ويرى أنها مسوقة مجبرة الى هذا المصير ، تدفعها قوة غاشمة خارجة عنها ، سيأخذه فى البداية — حتما — الخوف على مصيرها ، ثم تأخذه بعد ذلك الشفقة عليها ، وهذان الأثران الذان يؤديان الى التطهير « كثارسيس Katharsis » اذا نجحت الشخصية فى احداثهما دون افتعال كانت شخصية مأساوية موفقة •

غير أن الفاجعة التى تنتهى بدمار To phthartikon البطل — فيما يحدد ارسطو فى فن الشعر — ينبغى أن تمهد لها المسرحية فى تتابع منطقى تقود الحادثة فيه الى غيرها حسب ما يفرضه قانون الضرورة والاحتمال « To eikos ê anankâion » ويتحتم أن تكون هذه الفاجعة نتيجة لسقطة البطل « الهمارتيا Hamartia » التى تأتى من خلال عمل يأتيه فيه رجس أو معصية « miaron » ويشترط أرسطو فى البطل المأساوى أن يكون انسانا عاديا — أن يغلب فيه جانب الخير على جانب الشر ، وتكون مأساة هذا البطل فى أن الشر يقهره رغما عنه ودون معرفته ويدفعه الى ارتكاب اثم عظيم « ليس فى الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى فى هوة الشقاء ، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه ، وكان ممن ذهب سمعه فى الناس وترادفت عليه النعم ، مثل أويديبوس وثوئستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسر » (٢١) « كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب فى حقه شناعة من هذا النوع ، وكمثل ولد يرتكب الاثم فى حق أبيه أو الأم فى حق ابنها ، أو الابن فى حق أمه — » (٢٢) •

والكستس هنا امرأة فاضلة ، تكاد تكون قديسة ، لم ترتكب اثما — وهى عند هذا الحد وحده تخرج على مواصفات ارسطو للبطل المأساوى — فلماذا تنتهى حياتها بفاجعة ؟

يخرج يوربيديس بهذه النهاية عن المواصفات التقليدية لفن التراجيديا كما عرفها عصره من خلال مسرحيات زميليه — ايسخيلوس الى حد ما وسوفوكليس — وكما عرفناها نحن من خلال أحكام أرسطو وتعريفاته ، وعلينا أن نتوقع اتساعا مطردا فى شقة الاختلاف ، وسنجد فى المسرحيات التالية أن هذا الاختلاف هو الذى خلق ليوربيديس شخصيته المتفردة ، وسنرى أن يوربيديس قد حقق للتراجيديا تكاملها بالخروج والثورة على التقاليد التى ورثها عن جيله ، ولكننا نرى هنا أنه قد أسقط فى يده فلم يجد ما يبرر به موت الكستس ، ولهذا يلجأ الى بدعته الجهنمية « الاله من الآلة » « Deus ex machina » أو « ديوس أبو ميخانيس Déos apo mêchanês » ، وليس نزول هيراكليس على ادميتوس فى اللحظة الحرجة الا شكلا آخر من هذه الحيلة — اله ولكن بدون آلة — ينزل عندما تتعقد الأحداث ، وفى هذه اللحظة فقط ، فى الجزء الأخير من المسرحية عندما تعود الكستس بخير وسلام تختفى المأساة ويطل وجه الميلودراما •

ويعيب نورووود أيضا (٢٣) على هذه المسرحية أن يوربيديس جعل الفضل فى استعادة الكستس من قبضة الموت لا يعزى الى هيراكليس البطل — نصف الاله — وانما يرجع الى هيراكليس المخمور المترنح ، لأن أدميتوس كان قد أوصى خدمه ألا ينطقوا بالحقيقة

---

(٢١) أرسطو ، فن الشعر ، ١٤٥٣ ب ١ — ٩ ترجمة د • عبد الرحمن بدوى • القاهرة ١٩٥٣ ص ٣٥

(٢٢) ارسطو ، فن الشعر ، ١٤٥٣ أ — ١٩ ترجمة د • عبد الرحمن بدوى • القاهرة ١٩٥٣ ص ٣٩

(23) Norwood, (G.), op. cit., p. 189.

الى هيراكليس ، ولولا أنه خرج عن صوابه بعد أن لعبت الخمر برأسه فبدأ كالمجنون لما خشيه الساقى فأسر اليه بالحقيقة ، ويستعير نوروود فى هذا المكان ملاحظة الدكتور فيرال الذكية عن شخصية هيركليس التى يرى فيها أن صورة هيراكلس الهزلية التى بدا فيها فى مطلع المسرحية لاتتناسب مع مانعرفه عن هذا البطل كما أنها لاتمهد للـكـشـف المريع الذى ينتظر هيراكليس عندما يعرف أن عليه أن يصارع الموت ٠

ومرة أخرى يكاد هذا المأخذ على فن يوربيديس يبدو فى نظرى حسنة فى ابداعه ، وتكاد تتأكد فى ذهنى مرة أخرى ضرورة دراسة فن هذا الشـاعر فى ضوء الخلفية الفكرية والعقائدية والاجتماعيـة لعصره ، وعلى هدى من معرفة الحصيلة الثقافية التى تهيأت ليوربيديس منتلمذته على أيدى السفسطائيين، ومعرفة التركيبات الذهنية المعقدة التى يأتلف منهـا فكر هذا الشاعر العبقرى ٠

تقول الأسطورة ان هيراكليس قهر الموت واسترد منه الكستس بعد أن فارقت الحياة بالفعل ، ويقول يوربيديس : هل حقا فى استطاعه انسان ــ ولا سيما ذلك الانسان بالذات ، بأخلاقه تلك ، مستهتر ، بهلوان ، مفرط فى احتساء الخمر ــ أن يسترد الى الوجود من ترك الحياة ؟ ٠ هو بطل ــ نصف اله ــ هذا صحيح ، ولكن للموت اله فشل من قبل اله مثله أن يظفر منه بطائل ٠ وتصوير هيراكليس هنا على هذه الدرجة من الاستهتار وعلى هذه الصورة من العربدة لا يتناقض مع المضمون الذى أراد أن ينقله يوربيديس ولا ينكص عن خدمته ٠ وربما تســاءل جمهور النظارة ٠٠ حقــا كيف يمكن لمثل هــذا البشرى أن يعود بالموتى الى الحياة ؟ ان رصـيـدهم الأسطورى من تراثهم الدينى يؤكد أن هيراكليس قد عاد بالكستس الى الحياة ، فهل كذبت أساطيرهم؟ لا بد من اعادة النظر فى هذه الأساطير ٠ لكن هــذا معناه الشك فى الأسطورة أو ــ بالمعنى الحقيقى فى عقلية أثينا القرن الخامس ق٠م ــ معناه الالحاد والكفر ، غير أنتلميذ السفسطائيين البارع سرعان ما يربتعلى عواطف جمهوره ــ شديدة الحساسية ــ فيعـود بهيراكليس ومعه الكستس نابضة بالحياة فكيف تم ذلك ، هل تتناقض هذه النهاية مع التشكيك الذى أحاط به يوربيديس شخصية هيراكليس ؟

يرى الدكتــور فيرال (٢٤) ــ فى ذكاء ــ ان يوربيديس العقلانى لم يكن من البساطة بحيث يتردى فى مثل هذه المزالق ، فهو قد عجل بدفن الكستس بسرعة لم نسمع بها فى اى وقت، اذ لم يكد ادميتوس يرى الكستس تلفظ انفاسها حتى يشير بحملها الى القبر فى الحال ويعلل ذلك أن يوربيديس قد اراد ان يفسر الاسطورة على هذا النحو : كانت الكستس تتوقع الموت بعد لحظات قلائل ــ اوحى اليها بذلك حديث ابوللو عن مساومته لالهات القدر ــ ثم رأت مظاهر الحداد تلف القصر كله والعاصمة باسرها حزنا على موتها الذى سيتم بعد قليل فتملكها رعب من قسوة اللحظة فغابت عن وعيها ــ دون أن تموت ــ واشار أدميتوس بدفنها ، وعندما ذهب هيراكليس الى قبرها وجدها وقد بدأت تفيق فعاد بها ٠ وقد حاول يوربيديس أن يجعل هيراكليس كثير التهويل فى جعجعاته ليوحى الى جمهــوره أن الاسـطورة ــ ولا شك ــ فيها جانب حقيقى ــ حتى لا يصـدم عاطفته ــ ولكنها ــ ولا شك أيضا ــ تنطوى على كثير من التهويل ٠وفى النهاية تبدو المقدمة شبه الثيولوجيه التى يظهر فيها أبوللو وثناتوس ــ اله الموت ــ والتى تفسح المجال أمام التفسير الأرثوذكى للقصة ــ مجرد بدعه بعد أن تعريها أمام فطنه المشاهد الذكى نغمة الالحاد المتسلطة على نهـــاية المسرحية التى حــاول يوربيديس بذكائه أن يفصلها عن الدين ويضمهــا الى جانب دراما الانسانية ليســتطيع الفكاك من الوقوع تحت طائلة الادانة بتهمة الالحـاد والعــداء لثيولوجيا عصره ٠

ولقد وضع يوربيديس جمهوره فى صراع عجيب، فاعجبتهم جرأته ــ دون أن يفصحوا عن اعجابهم ــ لأنه عبر عن مثل كانوا يرتعدون لمجرد التفكير فيها، وان كانت نفوسهم تتوق اليها ورأوا أنه لا يستحق منهم أن يقدموا عليه منافسيه ويتركوا له الجائزة الثالثة ــ الأخيرة ــ ولكنهم لم يستطيعوا أن يتحرروا من الاحساس بأن دينهم قد أهين على مرأى منهم فقرروا حرمـــانه من الجائزة الأولى وأعطوه الجائزة الثانية على هذه المسرحية بينما فاز ســوفوكليس الجائزة الأولى ٠

والحقيقة أن باقى مسرحيات الرباعيــة التى أخرجها يوربيدس سنة ٤٣٨ق٠م تحمل ــ فى ولاءــ معظم خصائص صاحبها ، ولسوف نستعرضها فى ايجاز ٠

كانت « الكمايون فى بسوفيس » من ذلك النوع الذى نطلق عليه اسم « رومانس » (٢٥) ٠ وهى

Verrull, *Euripides the Rationalist* ; Apud, Murray (G.) ; op. cit ; p. 191.

Murray, G.), op. cit. p. 46.

تحكى قصة الكمايون بن اريفولى التى تخلصت من زوجها لتفوز بقلادة بديعة كانت يوما ما ملكا لهارمونيا ابنة اريس (اله الحرب) • ويذبح الكمايون أمه انتقاما لأبيه فيمسه الجنون وتنزل به اللعنة ويهيم على وجهه ابتغاءا للتطهير الى أن ينتهى به المطاف بأرض بسوفيس ، وهناك طهره ملك البلاد من اثمه وزوجه ابنته أرسيبيوى التى نالت القلادة هدية عرسها ، لكن هذا التطهير لم يجد حيال جريمة شنعاء كقتل الأم ، وكان على الكمايون أن يبحث عن ارض جديدة لم ترها الشمس قبل اليوم الذى قتل فيه أمه لأن جريمته كانت قد دنست الأرض والسماء ، واكتشف الكمايون مجموعة من الجزر كانت قد تكونت حديثا من الطمى عند مصب نهر أخيلوس ولم تظهر الى الوجود الا بعد موت أمه ، فنزل بها ووجد فيها أمنه وسلامه ، غير أن كاللورى ابنة أخيلوس وزوجة الكمايون الجديدة فى هذه الجزر سألته أن يأتيه بقلادة هرمونيا من زوجته السابقة • وتهبها له ارسيبيوى عن طيب خاطر انخداعا بزعمه أن القلادة ضرورية للتطهير ، ولكنها سرعان ما تعرف أنه أخذها ليهديها لزوجته الجديدة فتدبر مقتله على الطريق اليها •

والقصة رومانسية على خلاف ما نراه فى باقى مسرحيات يوربيدس ، فيها لمسة مأساوية بارعة لوجدان الانسان ، عندما يتحول عن الخير الى الشر تدفعه الى ذلك قـوة خفية لا يملك ازاءها الا أن يستسلم لها ، وهى تقترب فى تحليلها لوجدان الكمايون من مسرحية اورستيس كما تقترب كذلك من مسرحية ميديا فى اهتمامها بتحليل عاطفة الغيرة عند المرأة •

أما مسرحية « تليفوس » فقد كان من سوء حظها أن شهدها ارستوفانيس وهو فى السادسة عشرة من عمره فلم تسقطها ذاكرته ، بل اننا قد عرفنا هذه المسرحية من هزليات ارستوفانيس الهادفة Parodies • وتعتبر هذه المسرحية بداية اسلوب جديد فى الدراما الآتيكية ، قوامه المغامرة والاهتمام بحبكة الموضوع مما طوح فى الهواء بالمواصفات التقليدية للتراجيديا القديمة التى كانت تفرض عليها قيودا من الوقار والتى كانت تسربل الشخصيات بدثار كهنى وأقنعة شعائرية تتدرج بانتظام حسب رتبة الشخصيات ، وكانت التراجيديا قد ورثت هذه المواصفات منذ أول أيامها التى أوغلت فيها فى شعوذات دينية ولم تفلح فى القائها عن كاهلها حين أصبحت فى عنفوان حيويتها

وقد يصعب أن نكون فكرة واضحة عما كانت عليه التراجيديا اليونانية العادية سنة ٤٣٨ ق•م ولا نعرف ما اذا كان قد طرأ على الملابس فى المسرحية تغيير أو تطوير يسير آنذاك سنة ٤٣٨ ق•م أم ظلت الملابس بوقارها كما هى غير أن مسرحية تليفوس قد استحدثت تغييرا فى الملابس أثار عاصفة من النقد وفاجأ توقع الجمهور •

كان تليفوس ملكا على ميسيا ، قرب طروادة ، وحدث ذات مرة أن أخطأ اليونانيون طريقهم الى طروادة فنزلوا بشواطىء ميزيا ليدمروا المدينة ، وقاومهم تليفوس ، ملك البلاد ، فى بأس وعناد الى أن أصابته حربة أخيليوس السحرية فجرحته جرحا عميقا لا يلتئم أبدا ، وعاد اليونانيون ليتدبروا الامر، وأعلنت نبوءة أن جرح تليفوس لن يندمل الا على يد من جرحه ، ويخرج تليفوس الى المسرح فى أسمال مهلهلة وعلى ظهره جعبة قديمة ، فقد تنكر فى زى شحاذ ليعرف من جرحه ، ويتجول فى معسكر اليونانيين الى أن يدخل قصر أجاممنون • وقد يصعب علينا أن نتصور كيف كان من الممكن أن يظهر تليفوس الشحاذ ونعرف من هيئته أنه شحاذ بغير هذه الأسمال والجعبة القديمة ، ولكنه من المؤكد أن ظهوره فى خرق شحاذ باليه قد أضفى عليه قدرا يسيرا من الواقعية وخرج به كثيرا عما كان يتوقعه الجمهور فقد تعودوا أن يستخدم الشاعر رموزا - دون اغراق - يشير الى نوع الشخصية ومكانتها الاجتماعية ولا يسمح للشاعر بأكثر من هذا الرمز ، فديونسيوس مثلا يجب أن يرتدى فى المأساة ثوبا نسائيا أصفر اللون ، والملك يجب أن يلبس ثوبا ارجوانيا ، والملكة عباءة بيضاء مطرزة باللون الأحمر ، والعراف يرتدى عباءة من الصوف يلفها حول جسمه • « وكان لون الثوب يشير الى الدور الذى يقوم به الممثل ويفصح عن حالته الاجتماعية ويعبر عن انفعالاته فالشيوخ يلبسون ثيابا بيضاء ، والشباب يلبسون ثيابا مزركشة والعبد يستعمل جلبابا قصيرا يساعده على المشى السريع والحركة الخفيفة » (٢٦)

وأصبحت هذه المواصفات فى الملابس تقليدا متفقا عليه بالاجماع ، ولم يكن من المسموح للملك مثلا أن يظهر فى عباءة من الصوف لأنه متنكر فى ملابس عراف وهكذا • ومع أن تليفوس فى اسماله قد صدم النقاد والجمهور على السواء فقد دعم هذا

---

(٢٦) د • من صقر خفاجة ، دراسات فى المسرحية اليونانية ، الألف كتاب كتاب ، القاهرة سنة ؟ ١٩٦ ص ٤٧

التقليد نفسه وأصبح من المسموح أن يظهر تليفوس وفيلوكتتيس فى ملابس رثة حتى فى أعمال سوفوكليس أيضا ٠

وقد استطاع يوربيدس أن يستغل شخصية الاجنبى - تليفوس الشحاذ - أعظم استغلال ليبث فى المسرحية كثيرا من قضاياه الفكرية ولينفث سموم نقده فى أوصال كبرياء اليونانى وتعاليه الكاذب على كل أجنبى ، فقد كان يوربيديس لايرى الا مجتمعا انسانيا واحدا يجب أن يسوده الوئام والمحبة والعدل ٠ أمسك الجنود بالشحاذ الأجنبى وقرر القواد أن يقتلوه ، ولكنهم تركوا له حق الدفاع عن نفسه ٠ ويقف تليفوس - الشحاذ - الى جوار حشد من القواد والجنود - أو على رأسهم - يعرض قضيته ٠ (٢٧)

وكانت القضية التى دافع عنها تليفوس الشحاذ وأسلوب دفاعه عنها من أبرز خصائص يوربيديس ، ذلك أن اليونانيين كانوا يرون فى تليفوس عدوا لهم يجب أن يقضوا عليه فى غزوتهم القادمة ٠ولكن الشحاذ الأجنبى يدافع عن تليفوس فيشرح لهم كيف أن هذا الملك وجد وطنه وقد انتهكت حرمته فهب للدفاع عنه ، وهو أمر لن يتوانى يونانى عن القيام بمثلة ، ولهذا فان اللائمة لا تقع على تليفوس وانما على المعتدين الآثمين ٠ وفى نهاية الحديث يكتشف اليونانيون حقيقة الشحاذ فينطلقوا الى حرابهم ، ويمسك تليفوس بالأمير الصغير أورستيس ويقف الى جوار الخليج ويحذرهم من الاقتراب منه والا ألقى بأورسيتس الى البحر ، ثم يملى شروطه التى يقبلها اليونانيون ويعقدون معه الصلح ٠ والمسرحية من نوع الميلودراما تمثل خطوة واسعة نحو الواقعية، وان كان الحديث الذى القاه تليفوس لا يتناسب مع شخصيته كشحاذ غير أن يوربيديس قد أفاد من هذا التناقض فى الكشف عن شخصية الشحاذ ٠ كذلك تحمل المسرحية علامتين من دلائل يوربيديس الفيلسوف فلم يكن عبثا أن جعل يوربيديس شحاذا أجنبيا يدافع عن عدالة حقه فى جانب عدو للدولة ،وهى قضية طالما تصدى لها يوربيديس ، والعلامة الثانية هى ذلك السيل الحزين الذى تنتهى به المسرحية ، فقد عرض اليونانيون على تليفوس أن يتحالفوا معه ضد طروادة ، ولكنه رفض لأن زوجته من طروادة ، واكتفى بأن دلهم - فى مرارة الشهامة - على الطريق اليها من بعيد ثم عاد وحده الى وطنه ٠

وتعرف المسرحية الباقية من الرباعية لحنا كان محببا الى يوربيديس ، وتعرض قضية كانت تبدو فى نظره على جانب كبير من الأهمية ٠

تحكى « نساء كريت » قصة أيروبى ، فتاة كريتية حبت أحد الجنود فأسلمت له نفسها ، وعندما انكشفت سقطتها عهد بها أبوها لأحد البحارة ليلقى بها الى البحر ، غير أن البحار ابقى عليها وتركها فى بلاد اليونان ٠ والقصة بهذه البساطة عادية قد لا تثير اى اهتمام ، غير أن يوربيديس - تلميذ السفسطائيين ، لم يكن ليترك هذه الروايات كما وجدها وانما أعمل فيها فكره ثم ربطها بمشكلات الحياة الحقيقية حتى لقد ظلت الأناشيد التى أفرغت فيها الفتاة كل حبها الدافق وألمها ولوعتها ، ظلت هذه الأناشيد دليلا أدانوا به يوربيديس الى ما بعد وفاته ، اذ كانت هذه الأناشيد على وجه من الروعة بحيث تستدر تعاطف الناس مع أمثال هؤلاء الفتيات الخاطئات ، وكان يوربيديس قد قصد الىاثارة الشك والتساؤل فى نفوس اليونانيين عما اذا كان ما فعلته الفتاة حقا يستحق أنتدفع حياتها ثمنا له ، ولم يكن يوربيديس فى ذلك كاتبا انحلاليا وانما كان مفكرا أخلاقيا هادفا ، فلم يكن الدين هو الميدان الوحيد الذى استطاعت المحرمات أن تدعم فيه وجودها ، وانما كان سلوك الفتيات أيضا حقلا آخر رعت فيه هذه المحرمات الجائرة حتى لقد سمى السفسطائيون هذا الحقل « بميدان المعركة » ٠ والمسألة الأخلاقية نسبية فى نظر يوربيديس - تلميذ بروتاجوراس النجيب - الذى كان يتمثل فى هذه اللحظة فلسفة أستاذه عن « الانسان مقياس الحقيقة » ويذكر مثله عن العسل الذى لا يبدو حلوا فى مذاق الانسان المعافى فحسب وانما هو حلو بالفعل ولا يبدو مرا فى مذاق المريض باليرقان فحسب وانما هو مر بالفعل ، ولعله أيضا كان يذكر قصة داريوس مع جماعة اليونانيين والهنود ، عندما أكد اليونانيون أنهم لا يمكن أن يأكلوا جثث آبائهم بل يحرقوها بينما أكد الهنود أنهم على استعداد لدفع حياتهم ثمنا لانقاذ جثث آبائهم من الحرق ليأكلوها فى اجلال واعظام (٢٨) ٠ وقد كان ملوك مصر يتزوجون أخواتهم ويتمهذا الزواج وفقا لمراسمدينية صحيحة، وكان اليونانيون يعتبرون الجمع بين أخ وأخته اثما شنيعا تخجل منه السماء ، وهنا تبرز قضية هامة أثارها يوربيديس بحدة فى مسرحية « أيولوس »

Murray, (G.), op. cit. p. 42.

(٢٨) أنظر الجزء الاول من هذا المقال ، المجلة ، العدد ١١٨ ص ٦٦ وما بعده ٠

المتربع على عرشه فى جزيرة طافية مع أبنائه الاثنى عشر مقترنين ببناته الاثنتى عشرة · يخاطب هذا الاله أحد أبنائه فى المسرحية قائلا : هل تستطيع أن تنظر الى عينى بعد أن جلل الخزى جبينك لهذه الجريمة الشنعاء؟ » ويرد الابن « أى خزى تراه يلطخ رؤوسنا اذا كان الفاعل لا يحس بأى خزى ؟ » ، وفى مرات أخرى كثيرة عالج يوربيديس أساطير أصبح الآلهة فيها عاشقين يتدلهون حبا وهياما بعذراء فانية من البشر ، وفى كل مرة يحاول يوربيديس أن يستدر العطف الى جانب الفتاة وأن يلقى اللوم على الاله ، كما سنرى فى « ايون » ، بل انه ذات مرة عالج موضوع حب محال بين باسيفاى والثور · والجدير بالاهتمام هنا هو أن يوربيديس كان يطالب دائما للفتاة بحقها فى الحرية ـ ودعك من مسألة الدين والأخلاق ـ واضعا نصب خياله صورة أسباسيا خليلة بركليس المتحررة، فان اخطأت فربما كان النصح أجدى معها من الردع والعقاب ، وهو فى ذلك شديد الولاء لآراء استاذه السفسطائى أناكساجوراس التى حفظتها لنا الأيام فى مناقشة بين هذا الاستاذ وبين بركليس عما اذا كان يجب أن تجرى العدالة على المخطىء بغض النظر عما ينجم بعد ذلك من أضرار أم يجب أن يقتصر الأمر على محاولة تجنيب الآخرين مغبة التردى فى أخطاء المذنب · ولم يترك شاعرنا أثرا واحدا فى أعماله يشير الى أنه كان متعاطفا مع الطريقة الوحشية الوحيدة لاستجداء غفران السماء والفكاك من اسار اللعنة التى يقذف بها الى الانسان اراقة الدماء بسفك دم المخطىء وعندئذ ينقلب البرىء المنتقم آثما ويجر معه بريئا آخر فى حلقة لا تنتهى · فان درأ الشر بشر مثله ـ فى نظر يوربيديس ـ وحشية خليقة بأن تظل قرينة بالكوكلبس البهيم وبلايوس الملعون ·

كان يوربيديس ـ مثل أيسخيلوس ـ يعالج قصة ما لما تنطوى عليه هذه القصة من أفكار، ولكن الفارق بين أفكاره وبين أفكار أيسخيلوس كان عظيما (٣٠) ·

وكان مثل أيسخيلوس يتعرض للقضايا الاخلاقية ولكن النتيجة كانت شديدة التباين ، فعندما كان ايسخيلوس يرى اسطورة مقدسة تحمل مضمونا أخلاقيا يغلفه جلال الغموض كان يوربيديس يراها أكذوبة خالية من أى ايحاء أخلاقى ، أو يراه دعوة تذكى عماء العقيدة وغباء الفكر ، ولذلك كان يوربيديس يعيد صياغة القصة التى يتخيرها على نحو يبرز تجافيها مع الأخلاق أو يجسد جانب الغباء فيما تشتمل عليه من أفكار ، وكان يخرج بها من مسارب الغموض ويجرد الأشخاص ثم يعرضها هكذا ـ مجردة ـ ويطرح سؤاله ، ها هى·· انظروا كيف تبدو فى وضح النهار ، ماذا تعتقدون عن الاله، أو البطل ، وما رأيكم فى الاسطورة وفى معاملتكم لزوجاتكم ، أو خيلاتكم ، وفى الحرب وفى أثينا ؟

وفى المسرح الذى كان الغرض منه هو الاحتفال بالآلهه والابطال أحس الجمهور أن الآلهة قد اهينوا، ومن ناحية أخرى ظن الناس أن يوربيديس قد أفسد أصول الفن باقحام أشياء عادية من الحياة اليومية ، نشاز غير ملائم من الناحية الفنية ، وكذلك ظنوا أنه قد طوح بقيمة المأساة الأخلاقية بأن انصرف الى خلق القضايا واستنهاض المناقشات التى كان يحسن به أن يتركها دون نقاش ، وبتصوير العواطف والسلوك الذى كان ينبغى ـ رغم انه من صميم تراثهم ـ ألا يكشف على صعيد الجمهور · هو ـ باختصار ـ قد جرد المأساة من نفحتها الدينية ، ومن مظهرها الجمالى ومن عظمتها الأخلاقية · والأثر الذى طبعته مسرحيات يوربيديس ـ فيما نزعم ـ لم يكن أن الناس قد أثارتهم الدهشة وأحسوا بالعظمة والقوة، وانما أنهم خرجوا من المسرح ليطرحوا القضايا ويتباحثون فيها ·

وخلاصة القول أن الجسارة والتألق والابداع والرومانسية والمشاهد المؤثرة أحيانا ، كل هذا فى غنائيات رائعة الى جانب سيطرة بارعة على اللغة ، واقحام جرىء لحكمة السفسطائيين التى كانت أحيانا ما تلهث بها أنفاس الجمهور ، كل هذه كانت ولاشك هى الملامح التى أدركها احساس الجمهور فى عمل يوربيديس الى سنة ٤٣٨ ق · م ، غير أن احساسه تجاه هذه العطايا الغالية كان من السهل أن تشوهها لحظة يصارحهم فيها يوربيديس بأنه على خلاف معهم فى شىء ما ، وما كان الأمر ليحتاج منه أكثر من بعض احساس بالتعاطف لكى يبقى على روائعه ، ولقد بلغ الشاعر السادسة والأربعين ، ولا بد أنه قد تعلم كيف يطيب خاطرهم، لكننا سنرى أن الرياح لا تأتى دائما بما تشتهى السفن ·

(للبحث بقية)

(٢٩) كانت باسيفاى زوجة لمينوس ملك كريت · وكان هذا الملك قد نكص عن وعد قطعه على نفسه بأن يضحى لبوسيدون اله البحر بثور كان قد جاءه هدية من أحد الآلهة · ولكى ينتقم منه بوسيدون جعل باسيفاى تهيم حبا بالثور وتنجب منه مولودا نصفه آدمى والآخر ثور أطلق عليه اسم مينوتورس (أى ثور مينوس) حفظه مينوس وسط قصره المعروف باسم قصر اللابيرنث ؛ وقد كشفت حفريات سير ارثر ايفانس فى كريت عن آثار هذا القصر كاملة ·

Sheppard, (J.T.), op. cit. p. 132.



الكتابة فن ، والكاتب الاديب فنان يصوغ تعبيره فى الاسلوب الامثل لينفذ بالفكرة الى قلب محدثه ، والاسلوب يجود قدر ما يوفق الكاتب في غايته ، وهو يرقى الى مرتبة الابداع حين يشيـــع فى نفس القارىء بهرا يثير اعجابه أو ينزل الرأى فى نفسه منزلة العقيدة واليقين .

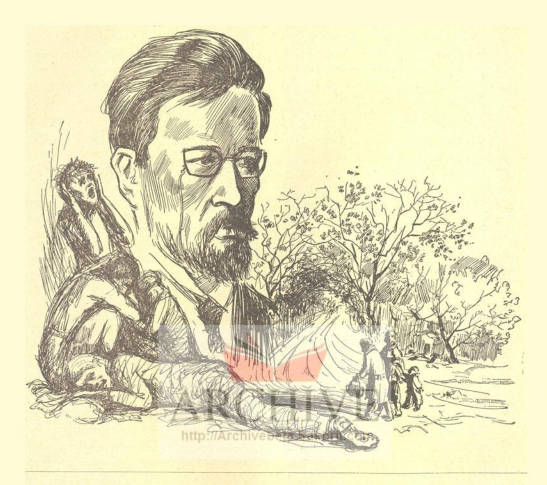
والفنان انسان ، ولكن هذه الانسانية لاتضفى عليه سامية المعانى الا أن يؤمن بها ويحمل رسالتها ويجند مواهبه للتبشير بها واشاعتها ، وتشيكوف على هذا النسق وبتلك المعايير فنان ، وفنان انسان، فقد آمن بالانسان ايمانا راســخا ثابت الاركان . واتخذ شعاره مجملا فى عبارته التى سطرها على لواء يخفق فوق ندوته :

« ان أقدس ما أقدسه هو الانسان جسمه وصحته عقله وموهبته ، أمله وحبه وحريته الكاملة » .

والحق أننى ما طالعت قصة لتشيكوف أو شاهدت عرضا لاحدى مسرحياته ، الا وتبينت فى أثره سـمة بارزة تحدد فى وضوح معالم شخصيته وتكشف فى جلاء طابع خلقه وكنه ذاتيته ، سمة بلغ بها تشيكوف أو بلغت به ذروة العظمـــــة بين أترابه تلك هى انسانيته .

قدس تشيكوف فى الانسان جسمه وصحته ، فعاش كطبيب يعج بيته بالمرضى يأويهم أياما بعد أيام يعالجهم ويطعمهم ، ويمدهم بالدواء ، دون ابتغاء أجر أو اجتباء منفعة ، وكان غاية ما يرجوه أن يوفق يوما لاعداد مصحة لهم وأن يحـوطها بكل ما يهيىء لهم أسباب السعادة .

يقول مكسيم جوركى فيما كتبه عن تشـــيكوف



« دعانى ذات مرة لزيارته فى قرية كيوتشيول ـ كوى حيث كان يملك قطعة أرض صغيرة ودارا بيضاء من طابقين وأخذ يتفقد بى ضيعته وهو يتحدث فى حيوية طوال الوقت « لو كان لدى مال كثير لبنيت هنا مصحة للمرضى من مدرسى القرية ، بناء يشع بالضوء بنوافذ واسعة ، وأسقف مرتفعة ، تتبعه مكتبة غنية عامرة بكافة أنواع الآلات الموسيقية ، ومنحل ، وحديقة خضروات ، وبستان فواكه ، وأنظم هنا محاضرات عن الفلاحة وعلوم طبقات الجو ، وهكذا ، فالمدرسون ينبغى أن يعرفوا كل شىء يا صديقى » .

وفى موضع آخر من مقال جوركى يقول عن لسان تشيكوف وهو يتحدث عما يلقاه المعلم من عنت رغم قدسية رسالته بين قومه « من الغرابة أن تقتر على انسان مطالب بتعليم الشعب ـ تصور .. تعليم الشعب .. من غير المحتمل أن يحيا مثل هذا الانسان مرتديا الاسمال .. يرتجف من البرد .. فى مدارس مهدمة تسممه أدخنة مواقد سيئة التهوية ويتعرض دائما لأمراض البرد ، حتى اذا بلغ الثلاثين أصبح هيكلا سقيما ، تتنازعه أمراض التهاب الحنجرة والروماتيزم والسل » .

وفى طريقه الى منزله مع جوركى ، والشمس تملأ باشراقها السهل ، وخرير الماء يصدح بأنغام حالمة يهتز لها ذيل كلب رابض بين الزروع ، يقول تشيكوف لجوركى فى صوت بطىء تقطعه نوبات السعال وهو يشير الى الكلب القابع فى استرخاء « انه لأمر مشين يبعث على الاسى أن ينعم الكلاب بمتع يحسدها عليها الكثيرون من بنى الانسان » .

وحين اجتاح وباء الكوليرا بلاده سارع تشيكوف

الطبيب الى ميدان الخدمة العامة متطوعا لمكافحة الداء وأخذ على عاتقه كطبيب فى « زمستوفو » ان ينهض وحده دون مساعدة أحد بكافة الخدمات الطبية لخمس وعشرين قرية ٠

ولما حاقت المجاعة بالبلاد انطلق تشيكوف الانسان الى المدن والى القرى يجمع الاحصائيات المفيدة لتنظيم توزيع ما يمكن اعداده من القوت لكل جائع ٠

وفى ميدان الطب التجريبى كرس تشيكوف الطبيب جل وقته متنقلا بين الفلاحين فى ضواحى موسكو للوقوف على أكمل السبل لرفع المستوى الصحى للفلاحين ٠

لقد بلغ تشيكوف الطبيب ذروة الخلق الانسانى، وحسبنا على ذلك دليلا ما نقله كورنى تشوكوفسكى عن شقيقة تشيكوف ماريا بافلوفنا من أنه « كان يعالج فى مقره الربيعى ما يزيد عن الف مريض كل عام بالمجان ، فضلا عن تقديم الدواء اليهم » ويؤكد تشوكوفسكى « أن تعديد أوجه البر التى انصرف اليها الفنان الانسان لمما تضيق عن استيعابه المجلدات ، ففى ياليا حمل تشيكوف على كتفيه عبءا لا يقل عما تحمله جمعية مساعدة المرضى والمحتاجين بالمدينة ، فقد كانت يالتا كعبة مرضى السل ، يتوافدون عليها من أوديسا وكيشينيف وخاركوف دون أن يكون معهم درهم واحد اعتمادا على أنهم سيكونون فى رحاب الطبيب أنطون بافلوفيتش تشيكوف ، ان تشيكوف سيدبر لهم الامر ، يوفر لهم السرر والطعام والرعاية الطبية ، لقد كانوا يحاصرونه طول النهار ، وكان أحيانا يحتج بتجاوز هذا الضغط طاقته البشرية ، فهو نفسه مريض مثلهم ومع ذلك لم يقصر فى رعايتهم من يوم الى يوم » ٠

ومن عجب أن المرضى أنفسهم كانوا يتابعون فى اهتمام تطور أحوال طبيبهم فما أن يذاع أنه باع عملا من أعماله الادبية لأحد الناشرين حتى تجدهم مهطعين الى داره كأنهم جراد منتشر يتقاضونه العلاج والقوت والدواء بل وما قد يتبقى لديه بعد ذلك من مال ٠

وكثيرا ما كان الناشرون يبالغون فى ذكر مايبذلون من أجر لهذه الاعمال اعلانا منهم عن مقدرتهم بايراد أخبار تتجاوز الواقع ، ولكن انى للطبيب الانسان أن يصحح لمرضاه الانباء وقد أحاطوا به احاطة فراخ الطير بأمها والغنم بصاحبها وراعيها ٠

ويكتب تشيكوف الى زوجته « أولجا تشيكوفا » فيما يتبادلان من رسائل « لا يمكن تصديق الطريقة التى تنتهى بها نقودى يوما بعد يوم ٠٠ لا يمكن تصديقها بالفعل ، لقد طلب منى أمس مائة روبل » واليوم حضر شخص ليقول لى الوداع وأعطيته عشرة روبلات ، وأخذ آخر مائة ووعدت ثالثا بمائة أخرى ورابعا بخمسين ، كل ذلك يجب أن يدفع فى الغد »٠

وفى رسالة أخرى بعث اليها يقول « لا يوجد لدى الآن « روب دى شامبر » فقد تنازلت عن الروب القديم لشخص ما لست أذكره » ٠

وفى اليوم الثانى من يونية عام ١٩٠٤ كان وهو على فراش الموت يحاول مساعدة ابن شماس الكنيسة فى التحويل من جامعة الى أخرى ٠

وكتب الى الشماس يقول : « أرسلت اليوم رجلا نبيلا ليكلم العميد ، وسوف أقابل فى الغد شخصا آخر ، سأعود فى نهاية يوليو أو بداية أغسطس وعندئذ سأبذل غاية ما فى وسعى لتحقيق رغبتك التى اهتم بها كل الاهتمام » ٠ ولم يعد تشيكوف فى الموعد كما كان يأمل لقد مات !

يقول تشيكوفسكى « ان تشيكوف كان ينهض بكل ما يطلب اليه دون توان وان كان يبدو من المستحيل أن تفهم كيف وجد الوقت لأداء كل ذلك ويتساءل تشوكوفسكى عما اذا كان هذا نوعا من الاحسان ، ويعود الكاتب فيجيب على تساؤله بالنفى القاطع ٠٠ « ذلك بأن الاحسان انما يقدمه الاغنياء تهدئة وقتية لضمائرهم حين يوقظها أحيانا دافع الرحمة ، أو يجرعونه الجياع ليخدروا بفعله ثائرة نفوسهم فلا يعمدون الى محاربة الظلم والفساد فى أشخاص هؤلاء الاغنياء من أدعياء الانسانية ولابسى مسوح الرهبان » ٠

واذا كان هذا الموكب الذى لا نهاية له من الزوار الذين يلجأون الى تشيكوف الطبيب الانسانى يتدفقون الى داره من الصباح الى المساء لا يثير ضجره الا لماما فقد أبى الأديب السماح رغم ضعف بنيانه وتسلل الداء الخبيث الى شعب رئتيه وأوصاله أبى أن يصرفه عمله فى العناية بأبدان الناس ومداواة أمراض أجسامهم عن رعاية عقولهم وعلاج نفوسهم وأرواحهم ، فما وهن يوما قلمه ولا ابيض لحظة قرطاسه بل ظل الكاتب الانسان حاملا رسالته المثلى يدعو فى قصصه ومسرحياته الى العمل لخير الانسان والحض على اشاعة الحب والتكافل بين بنى البشر ٠

كان المجتمع الواسع معين تشيكوف الذى لاينضب فى اجتباء شخصياته ، كان يستقبلهم استقبال المحب لأحبائه فاتحا لهم أبواب حرميه : بيته وقلبه ، كان يحب الناس ويانس اليهم ويجرى عليهم من سقيا قريحته الفياضة ما يثلج الصدر ويروى غلة الصادى •

يقول كورنى تشوكوفسكى أن تشيكوف كان مضيافا لا يبارى ، كان كلفا بالناس ، شغوفا بلقائهم ، وكان اذا استقر فى مسكن اجتذب الناس اليه يبعث اليهم بالدعوات ، وكان غريبا على رجل عصامى لم يخلف له أصوله من الميراث غير مسئوليته عن أسرة من والدين وشقيق وشقيقة ، كان غريبا أن يسعى الى مضاعفة أعبائه باستقبال أعباء الناس وهمومهم ، فيبذل الجهد لمداواتهم وهو سقيم ، وينفق المال لاستضافتهم وهو كادح يكسب قوت يومه مما ينتزعه من رأسه المكدود من بنات الفكر وصور الخيال •

حدث ذات مرة أن استأجر منزلا فى مكان غير مطروف باوكرانيا وكانت فرصة للكاتب أن يهرب من الخلق الذين حاقوا به ولكنه ما أن استقر به المقام حتى بعث يدعو لزيارته أقواما من كل شاكلة حجيج غفير يدعوهم فيأتون اليه رجالا وعلى كل ضامر يأتون من كل فج عميق : من موسكو ، ومن سانت بطرسبرج ، ومن نيزنى نوفو جورد ، ومن كل مكان فى روسيا الفسيحة الأرجاء المترامية الأطراف ، حتى يضيق البيت بهم دون أن يضيقوا به أو يضيق بهم صاحبه ، وحسبنا لتصوير هذا البيت أو بتعبير أدق تلك الخلية التى تدوى بطنين من فيها ، أن نورد وصفا يسوقه فى هذا شقيقه ميخائيل :

كان هناك أشخاص نائمون على الأرائك ، وفى كل مكان ، وفى كل حجرة حتى المدخل كان غاصا بالنائمين من الكتاب والشابات والمعجبات بنبوغ الفنان، ومن موظفى ومثقفى وأطباء الناحية ، وأقرباء وغير أقرباء يمضون عنده الأيام والأسابيع •

ولم يكف الفنان المضياف كل هذا الحشد الكبير فراح يكتب من ميليكوفو فى عام ١٨٩٢ الى ناتا لينفتاريوفا يقول « نحن فى انتظار ايفاننكوه ، وسوفرين فى طريقه الينا ، وأعتزم أن أدعو برانتيفيتش » ، ويتضح من خطاباته له أنه دعا فى ذات الوقت خمسة آخرين وكان منزله فوق ذلك غاصا بأشخاص مقيمين ممن لا يعتبرهم الأديب زوارا فهناك «أولجا لونداسوفا» عالمة الفلك ، «وماريا سيماشلو » الموسيقية « ولايكا ميزينوفا » وغيرهم •

ولك أن تتخيل مدى الصعوبة التى يعانيها كاتب عليه أن يعمل فى هدوء فى وسط هذا الحشد الكبير ، وقد سجل ما يقاسيه حيال هذا فى خطاب له :

« منذ يوم الجمعة الحزينة ولا يوجد سوى زوار ••• زوار ••• زوار ••• لم أكتب سطرا واحدا »

ومن عجب أنه ضمن هذا الخطاب ذاته دعوة الى « ك » وشفع الخطاب بخطابات أخرى يدعو فيها فلاديمير تيخانوف ولبكين •

وانك لتلتمس فى أسلوب دعواته سماحة المضياف المحب للناس ، فهو حين يدعوهم يحاول اغراءهم ، وكأنا به صاحب نزل يدعو العملاء ليجنى من ورائهم ربحا •• ففى خطاب له يقول :

« المكان صحى ومشرق والغذاء جيد •• هنا كثير من الأصدقاء •• أكثر دفئا وأبهى من القرم مائة مرة •• مركبات مريحة وخيول وديعة، وطريق معبد جميل •• القوم هنا لا يمكن توفيتهم حقهم من الثناء •• الحمامات فاخرة » •

لكأنه يمسك جرسا وينادى الضيوف على طريقة صندوق الدنيا •

وكان فى دعواته الحاح لا يقبل الاعتذار فقد كتب ذات مرة الى شيخلوف يقول :

« سوف أحضرك الى هنا حتى لو اضطررت الى اصطيادك بحبل لأجرك به على طول الطريق » •

كان تشيكوف يحب الناس •• وكان فى قلبه الكبير متسع لكل انسان وخاصة « الانسان البسيط » •

وفى هذا تقول زوجته « أولجا كنيبر ـ تشيكوفا»

« كان تشيكوف ينظر الى الانسان العبيط بعطف وحنان غير عادين مكتشفا فيه جمال النفس الذى كثيرا ما يخفى على من ينظر اليه نظرة عابرة ••• ، وقد استجاب له الناس فأخذوا يتوافدون عليه حتى الغرباء عنه ، لا لرغبة سوى أن يروه وأن يسمعوه وهو يتكلم ، راجين منه أن يعلمهم كيف يعيشون، وكثيرا ما كانت هذه الزيارات سببا فى انهاك قواه ومصدرا لمتاعبه » •

وتتابع شريكة حياة الفنان الانسان حديثها فى وصف ما لمسته فى خلق تشيكوف يهتم بالوعظ ، ولا يعرف كيف يقوم به ، ولكم سألت الناس عن

سر اصرارهم على الحضور اليه وكنت أقول لهم انه ليس واعظا مطلقا ، ولكنهم كانوا يجيبون فى ابتسامة وادعة « يكفى أن يجلس المرء الى جوار تشيكوف لحظة واحدة ولو كانت صامتة ليشعر بالراحة والانتعاش » .

***

وفى عام ١٨٩٠ قام تشيكوف برحلة خطيرة الى جزيرة سخالين وقد تساءل بعض النقاد عن سر قيامه بهذه الرحلة وعللها كورنى تشوكوفسكى بأنه عمد الى القيام بهذه الرحلة للهروب بعض الوقت من مهنته ككاتب عصرى ناجح .

وعندنا أن نجاح الكاتب لا يدعوه الى الهروب من مهنته ، وتشيكوف لم يحمل نفسه مشقة السفر الى جزيرة سخالين وهى من الطرف الأعلى للساحل الشرقى لسيبيريا الا ليدرس حياة المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة ، وحسبنا فى هذا ما تقوله شقيقته ماريا بافلوفنا « كان انطون بافلوفيتش يسمع الكثير عن الحياة المريرة التى يكابدها المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة فى جزيرة سخالين ، كان الناس يحتجون ويتذمرون لما يعانيه هؤلاء الآدميون، ولكن أحدا لم يقم بعمل ما من أجلهم » .

لم يستطيع انطون بافلوفيتش أن يركن الى الراحة بعد أن تبدت له الفظائع التى يعانيها المسجونون ، فقرر أن يذهب الى تلك الجزيرة بنفسه ليدرس وينفعل ويطلع الناس صورة لواقع هؤلاء التعساء عسى أن يهتم المسئولون بما يثيره من حقائق بانقاذهم .

كان تشيكوف قبيل رحلته الى سخالين تواقا للسفر الى مناطق كثيرة فى أوروبا للاستشفاء وللاستمتاع بالجو الذى يرد له صحته التى يثقلها المرض ، ولكنه بدلا من الاستجمام فى شواطىء البحر الأبيض أو الريفيرا اتجه الى أردأ الأماكن فى روسيا ، حيث الصقيع والعواصف والحرمان .

يقول تشيكوف فى رسالة له لأحد أصدقائه :

ان هذه الرحلة من الناحية الذهنية والبدنية عمل شاق سيستمر ستة شهور ، وذلك هو ما أحتاجه لأنفض عن نفسى خمولى وكسلى ... ان المرء عليه أن يتدرب ويتدرب باستمرار .

والتدرب الذى يعنيه تشيكوف هو التدريب على تحمل الشدائد وترويض النفس على الصبر على



المكاره واعادة تربية نفسه كما أشار الى ذلك مرارا فى كتاباته .

أعد تشيكوف عدته للسفر الى سخالين بقراءة العديد من الكتب العلمية ومطالعة كل ما نشر عن الجزيرة نباتها وحيوانها ، وتاريخها ، وتطور السلالات فيها ، ودرس كذلك نظام السجون ، اذ كان فى نيته أن يخوض معركة ضد نظام مستعمرات المساجين الروسية .

ويحدثنا تشوكوفسكى فى معرض وصف رحلة تشيكوف فيقول :

« قطع تشيكوف آلاف الأميال عبر سيبيريا حيث لم تكن توجد فى تلك الأصقاع فى ذلك الحين قطارات ، فمضى يركب الزحافات والعربات فى أرض جرداء غير مطروقة يضرب فى طرق غير معبدة ولا ممهدة ، تغوص عربته فى الشقوق أو تنفصل أو تتكسر محاورها ، وقد كان ذلك كافيا لتحطيم جسمه السقيم لولا أن كتب الله له أجلا حتى وصل الى « تومسك » وقد تفككت مفاصله وعموده الفقرى وتيبست يداه من البرد وعانى أكثر من مرة آلام الجوع القاتل » .

ويضيف تشوكوفسكى الى ذلك « وحدث ذات ليلة أن انقلبت به عربته ولم يفعل شيئا سوى أن واصل المسير بزحافتين ، وفى مرات أخرى اصطدمت السفينة التى يستقلها بشعب ناتئة أثناء سيرها فى نهر سيبيريا ،وقد تحمل للخلاص بحياته أقسى ما يمكن أن يتصوره انسان » .

وانك لتطالع فى خطاباته صورا عديدة لما تعرض له أثناء هذه الرحلة الخطيرة ، من ذلك ما كتبه من أنه غاص بعربته فى فيضان نهر ، واضطر أن يواصل السير وهو يمشى فى المجرى الثلجى ليمسك بأعناق الخيل وهو فى هذا يقول « عبرت النهر ،

والمطر ينهمـــر والرياح تهب وقد ابتلت أمتعتي وأصبح حذائى مرة أخرى كتلة من عجين الورق » .

ومن عجب أنه رغم ما قاســـاه يقرر فى خطاب كتبه وهو فى لجة هذا العذاب :

« كانت رحلة مفيدة للغاية .. اننى أتمناهـــا لكل انسان » .

كان طبيعيا أن يعود تشيكوف بعد هذه الرحلة، وقد تضاعف مرضه واشـتدت نوبات ســـعاله . ويؤكد تشوكوفسكى أن وفاة تشيكوف قبل الأوان انما ترجع الى أنه بدلا من أن يعنى بصحته لايقاف مرض السل وهو فى بدايته ذهب ليقضى شـهورا طويلة فى ظروف كفيلة بالقضاء على أى رجل ، ولو كان موفور الصحة ، وبالاضافة الى ذلك أتت الرحلة على كل أمواله ، وغاصت به فى فقر طويل الأمد ، فقد أنفق فيهـــا كل ما كان لديه من مال ، وقد كتب بعد ذلك بأربع سنوات يقول : « أنفقت كثيرا من الوقت والمال فى تلك الرحلة بحيث لن أستطيع أن أستعيد ما فقدته فى عشرة أعوام » .

وقد قوبل كتاب تشيكوف عن سخالين من النقاد ببرود لا يعدله الا برود جو سخالين ، ولكن قيمته لم تعرف الا بعد وفاة كاتبه يوم أن أعلن البروفوسير « تشـيليليوف » وهو حجة علمية ، فى مقال له نشرته مجلة الجامعة :

« عندما يكون لدينا قسم لدراســـة التوزيع الجغرافى للأمراض فى ريف بلادنا وهو أمر نحتاج اليه أشد الاحتياج فان كتاب « جزيرة سخالين » سوف يكون ولا شك نموذجا لمثل هذه الاعمال » .

والواقع أن ماكتبه تشيكوف عن «جزيرة سخالين» لم يفد فى الناحية العلمية فحسب بل كان كذلك عملا أدبيا واجتماعيا جليل الشأن ، ففى كتابه عن سخالين صور المأساة ، وان كان قد حد من ابداع تصويرها ما كانت تفرضه الرقابة فى ذلك الحين على المطبوعات من قيود ، لقد أراد تشـــيكوف أن يلفت الأنظار الى قضية « الانسان المعذب » وذلك بكشفه النقـــاب عن الحماقة التى ترتكب فى تلك المستعمرة العقابية القيصرية .

وقصة « جوسيف » هى احدى النتائج المبكرة لرحلة تشيكوف الى جزيرة سخالين اذ ضمنهـــا تصويرا لبعض جوانب الامتهان الدنىء الذى فرضته السلطات القيصرية على الشعب، ففى وسط مجموعة من الجنود والبحارة العائدين من احدى البواخر فى الشرق الأقصى يوجد بعض المصابين بأمراض خطيرة والقصة معنونة باسم واحد من أولئك الجنـــود « جوسيف » الذى يقتله السل خلال الرحلة .

وقد اقترنت هذه الشخصية بشخصية أخرى هى « بافل ايفانيتش » وهو أول شخصية فى قصص تشيكوف تحس احساسا عميقا بما يحيق بالضحايا وتصرخ احتجاجا على وحشية الكبار والأقوياء اذا أمسكوا بزمام الصغار والضعفاء .

* * *

يقول كورنى تشوكوفسكى :

« ولعل أبرز سمة يلاحظها من يلتقى بتشيكوف هى كراهيته ومقته الشديد للفخر والمباهاة ، وانك لتعجب حين ترى ذلك الرجل الذى تعبده البـــلاد بأسرها يتنكر لنفسه وينكر اسـتحقاقه لما يحوطه به الناس من مظاهر التكريم وكثيرا ما دفعه انكاره لذاته الى مقاومة هذه الشـهرة بل مجرد الاعتراف بأنه شىء يذكر ، وكأنما أخذ على نفســـه عهدا أن يظل بعيدا عن الاضواء ، وفى هذا يقول :

« حينما يكتب الناس عنى أصاب بالاضطراب »

وكان كلما وقع بصره على ما تكتبه الصحف فى تمجيده يقول :

« ان قراءة أى شىء عن شـخصى وخاصـــة فى الصحف لما أعتبره عذابا لنفسى » .

ويتابع تشوكوفسكى حديثه فى هذا فيقول :

« وانك لتلمس هـــذا العزوف عن الظهور اذا نظرت الى صور تشـيكوف مع الآخرين ، فسوف تجده باستثناء حالتين أو ثلاث اما فى وضع أقرب الى الاختفاء ، أو فى الصفوف الجانبية ، فلم يكن يحتمل أن يكون مركزا لاحدى الجماعات ، أو أن يحتل المكان الأول بينهـــا ، وقد حافظ باخلاص



طوال حياته على القاعدة الصارمة التي وضعها في شبابه :

« الموهوبون حقا يبقون دائما في الظل بين الجماهير متجنبين التفاخر بالنفس » .

وقد ذكر فلاديمير ايفانوفيتش أن تشيكوف لم يكن يحتمل الحديث عن أعماله ، وكان يقاطع محدثه بقوله :

« دعنا نتحدث عن شيء آخر .. ألا تستطيع أن تجد موضوعا غير هذا ؟ .. »

ويصور لنا ستانسلافسكي كيف رفض تشيكوف ، رغم توسلات الممثلين ، أن يجلس على مكتب المخرج أثناء بروفة « بستان الكرز » ، وكيف أصر على أن يتخذ لنفسه مقعدا في الصف الخلفي من القاعة في مكان شبه مظلم ، حتى اذا شاهده أحد استبعد أن يكون هذا الرجل المنزوي هو مؤلف المسرحية ... »

* * *

ولم يكن لعكوف تشيكوف وعزوفه عن المظاهر من سبب سوى رغبته في الاندماج في العمل الجاد ، والانصراف بكليته الى رسالته التي حملها وهي خدمة الانسان والاحاطة بما يدينه من المرتبة الانسانية بكل ما لها من مكانة وكرامة .

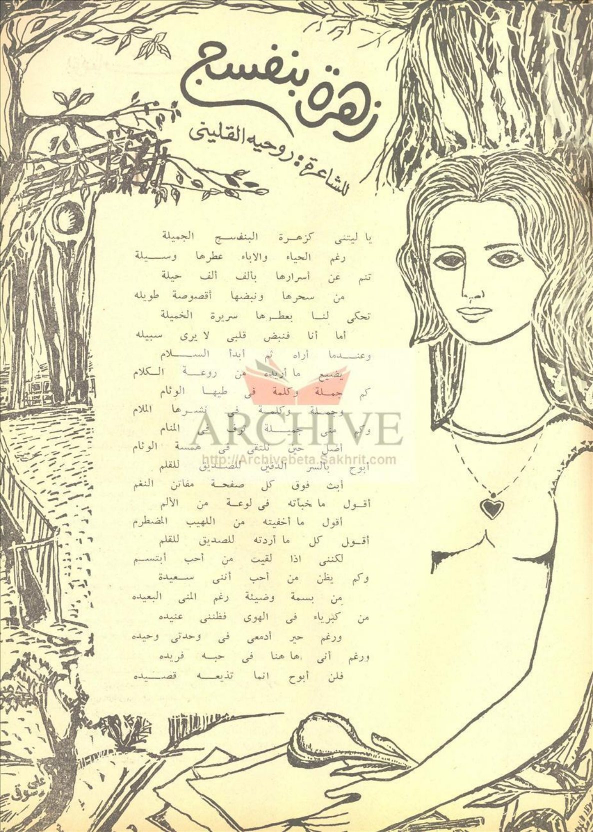
كان يرى في الطبيعة وصورها المحيطة بالانسان ما يبهج بحق قلبه ويحيي مشاعره ويصرفه عما في واقع الحياة من محن وآلام .

يقول فلاديمير يرميلوف فيما كتبه بعنوان « تشيكوف الفنان المبدع » « لم يصور أحد من أسلاف تشيكوف الطبيعة بمثل هذه الديناميكية وهذا الامتزاج مع الانسان ، من أجل انتصار الروح الانسانية في حياة الانسان ، وفي الطبيعة ذاتها » .

ويقول تشوكوفسكي كان يعترض في انفعال على قول تولستوى المشهور والملىء بالتشاؤم « كم يحتاج الفرد الواحد من الأرض ؟ » وكان تولستوى يعنى بعبارته التي دار حول محورها موضوع قصة له « أنه بينما يحلم الانسان باقتحام الفضاء اللانهائي فهو في حقيقة الأمر لا يحتاج فعلا الا لست أقدام من الأرض ليدفن فيها » ، وكان تشيكوف يعلق على هذا في غضب ليس من خلقه « انها الجثة هي التي تحتاج لست أقدام من الأرض وليس الانسان الحي ، فالانسان الحي لا يحتاج لست أقدام ولا لمجال محدود ، وانما يحتاج الى العالم الواسع الفسيح المحيط به ، الى الطبيعة بما حوت حيث يستطيع أن يجد مجالا فسيحا لكل صفات وطباع روحه المنطلقة ... فالشمس لا تشرق مرتين في اليوم ونحن لا نعيش سوى حياة واحدة .

والواقع أن قصص تشيكوف تكشف لدارسها عن شخصية جديرة بالتأمل ، شخصية الانسان المرهف الحس العاشق للجمال ، جمال الطبيعة التي فيها غذاء روحه وشفاء نفسه ، والانسان الذي يعنيه تشيكوف هو الانسان البسيط ، وهو في حبه للانسان وللطبيعة يحاول دواما أن يمزج بينهما وأن يلقى في طريق الانسان اشعاعات من الشمس ومن القمر ومن النجوم تنير له الطريق وأن يفرش له من نبات الأرض بخضرته وزاهر وروده ما يحبب اليه السعي في مناكب الأرض ، والأكل ما تنبته من زرع وتربية من ضرع ، وما أشبه فناننا المبدع في هذا بالشاب الاسباني تشرق عليه في صباحه الباكر طلعة الاسبانية الحسناء فيرفع لها قبعته في انحناء ليحييها بالتحية الاسبانية « سلام الورد في طريقك » لقد كان تشيكوف في كل أعماله ينثر في طريق الناس عامة وبسطائهم خاصة من زهور الطبيعة ويانع ورودها ما يحبب اليهم السير ويملأ الجو حوله عبيرا تنتشي بعطره الأخاذ نفوسهم ، وتنتعش بأريجه النفاذ صدورهم .

ولكن هل عرف الانسان فضل ذلك الفنان الذي أفنى حياته في خدمته وعاش للنهوض به والانتصار لقضيته .. لقد تنكر له الكثيرون من معاصريه وان انصفه من جاء بعدهم من أجيال .. ان كنت في ريب من هذا فاستمع معي الى ما يسجله صديقه مكسيم جوركي في وصف وداع قومه له « لقد أحضروا نعش الكاتب الذي طالما شغفت موسكو بحبه في عربة خضراء كتب عليها بحروف كبيرة « قواقع » وسار جانب من الجمهور الصغير الذي كان قد تجمع في المحطة ليقابل الكاتب خلف نعش الجنرال كيللر الذي وصل في نفس اللحظة من منشوريا وهم يتساءلون عن السبب في أن تشيكوف ينقل الى قبره على أنغام الموسيقى العسكرية ... وعندما اكتشفت الغلطة بدأ يصدر عن البعض ضحكات مكتومة ، وقد سار وراء نعش تشيكوف عدد لا يتجاوز المائة ، وما زال عالقا بذاكرتي صورة اثنين من المحامين وكلاهما يخطر في حذاء جديد ورباط مزركش كأنهما عروسان ، وبينما كنت أسير خلفهما سمعت أحدهما وهو أ. ماكلاكوف يتحدث عن ذكاء الكلاب ، أما الآخر فقد كان يتباهى بكوخه الصيفي الفاخر وما يحيط به من جمال .. هذه صورة لما لقيه تشيكوف الانسان من عرفان الانسان ... » حقا ... قتل الانسان ما أكفره ...



زهرة بنفسج

الشاعرة : روحيه القليني

يا ليتنى كزهرة البنفسج الجميلة
رغم الحياء والاباء عطرها وسيلة
تنم عن أسرارها بألف ألف حيلة
من سحرها ونبضها أقصوصة طويله
تحكى لنا بعطرها سريرة الخميلة
أما أنا فنبض قلبى لا يرى سبيله
وعندما أراه ثم أبدأ السلام
يضيع ما أريده من روعة الكلام
كم جملة وكلمة فى طيها الوئام
وجملة وكلمة فى نشرها الملام
وكم منى جميلة ترف فى المنام
أضل حين نلتقى فى همسة الوئام
أبوح بالسر الدفين للصديق للقلم
أبث فوق كل صفحة مفاتن النغم
أقول ما خبأته فى لوعة من الألم
أقول ما أخفيته من اللهيب المضطرم
أقول كل ما أردته للصديق للقلم
لكننى اذا لقيت من أحب أبتسم
وكم يظن من أحب أننى سعيدة
من بسمة وضيئة رغم المنى البعيده
من كبرياء فى الهوى فظننى عنيده
ورغم حير أدمعى فى وحدتى وحيده
ورغم أنى ها هنا فى حبه فريده
فلن أبوح انما تذيعه قصيده





بقلم : هاشم النحاس

كتب نجيب محفوظ قصة « القاهرة الجديدة » عام ١٩٣٨ ولم تنشر الا عام ١٩٤٥، وهى القصة التى حولها صلاح ابوسيف فيلما باسم « القاهرة ٣٠ » . ويتحدث صلاح ابو سيف عن بداية اهتمامه بالقصة فيقول :

« بدا اهتمامى بالرواية منذ نشرها عام ١٩٤٥ وقدمتها للرقابة للحصول على تصريح بها . لكن الرقابة رفضت . وكررت تقديمها للرقابة اربع مرات .. وتكرر الرفض .. رفضتها الرقابة قبل الثورة لانها تكشف عفونة الوضع الاجتماعى وتنذر بانهياره .. كما رفضتها بعد الثورة لبشاعة تصرف شخصياتها .. ثم اقتنعت بضرورتها فنيا فوافقت عليها فى المرة الأخيرة .. كانت المرة الخامسة .. وكان ذلك عام ١٩٦٤ .. أى بعد حوالى عشرين عاما من اصدار الرواية » .

وبعد ان حصل صلاح ابو سيف على تصريح الرقابة قام بكتابة السيناريو بالاشتراك مع السيدة/ وفية خيرى .

وسألت صلاح ابو سيف عن السبب فى اختياره وفية خيرى لتشاركه فى كتابة السيناريو فأجاب :

« كانت تلميذتى بمعهد السيناريو .. لمحت فيها موهبتها فى الكتابة السينمائية فطلبت منها تقريرا عن القصة .. وهذا الطلب فى الواقع طلبته من أكثر من واحد .. لكن تقريرها كان أعمقها فهما للأحداث والشخصيات .. ولما عرضته على نجيب محفوظ قال عنه انه احسن ما كتب عن القصة .

والسيدة/ وفية خيرى تخرجت فى الدفعة الأولى بمعهد السيناريو بتقدير امتياز .. ويعتبر اشتراكها فى كتابة هذا السيناريو أول أعمالها فى السينما .. وقد سبق لها كتابة تمثيليتين للتليفزيون .. هما : « الست الكبيرة » و « الغربال الجديد » .

ولما سألت صلاح أبو سيف عن المدة التى استغرقها فى كتابة السيناريو مع السيدة وفيه خيرى حاول ان يتذكر ثم هم باخراج مفكرته من جيبه وهو يقول :

« بدأت أعمل مع السيدة وفية خيرى فى ١٩٦٥/١/٢ واستغرق اعداد المعالجة حوالى ثلاثة شهور أسند كتابة الحوار بعدها الى الأستاذ لطفى الخولى » .

وهى المرة الأولى أيضا بالنسبة الى لطفى الخولى للعمل فى السينما .

ويذكر صلاح أبو سيف أن السبب فى اختياره يرجع الى أن موضوع الفيلم يقتضى من كاتب الحوار سمات فكرية وسياسية معينة تتوفر فى لطفى الخولى بدرجة عالية الى جانب خبرته بكتابة الحوار حيث سبق له ان كتب ثلاث مسرحيات هى : قهوة الملوك والقضية ، والأرانب .

ولما انتهى لطفى الخولى من مهمته قامت سكرتارية شركة القاهرة بنسخ عدة نسخ على الآلة الكاتبة للسيناريو كاملا بالحوار . اخذ صلاح أبو سيف نسخة منها لنفسه . وترك واحدة لمساعديه احمد فؤاد ومحمد عبد العزيز لقراءتها واجراء الاعدادات اللازمة لبداية العمل . واخرى لأعضاء قسم السيناريو بمؤسسة السينما لدراستها استعدادا لمناقشته .. ونسخة سافر بها الى على الزرقانى بالاسكندرية ، ومن عادة على الزرقانى عندما يريد انجاز أحد أعماله أن يسافر الى احدى المدن الساحلية - وان كانت الاسكندرية هى الأثيرة لديه - وعلى الأخص فى

الصيف . وذلك هربا من ضوضاء القاهرة وحرها وارتباطاته العديدة بها التى لابد وانها تعطله .

الصيف . وذلك هربا من ضوضاء القاهرة وحرها وارتباطاته العديدة بها التى لابد وانها تعطله .

وقد أسفرت مناقشة صلاح أبو سيف مع على الزرقانى عن ضرورة تعديل السيناريو والحوار تعديلات جوهرية عديدة .. وعاد صلاح أبو سيف بعد أن ترك على الزرقانى لاجراء التعديلات المتفق عليها .. ويقول صلاح ابو سيف :

« لجأنا الى على الزرقانى لتعديل الديالوج الى جانب تعديل السيناريو بسبب سفر لطفى الخولى الى باريس فى مهمة رسمية. والا كان هو المسئول على التغييرات فى الديالوج » .

وفى أثناء سفر صلاح أبو سيف الى الاسكندرية وعودته كان اعضاء قسم السيناريو قد انتهوا من قراءة السيناريو فحدد معهم صلاح أبو سيف موعدا لمناقشته الساعة العاشرة من صباح الأحد ١٨/٩/١٩٦٥ .

وفى ١٨/٩/١٩٦٥ اجتمع أعضاء القسم فى موعدهم المحدد حول مائدة الاجتماعات بمبنى التليفزيون الشاهق . وأمام كل منهم ملزمة من الأوراق ملأها كل منهم بملاحظاته .. وجميعهم من تلامذة صلاح أبو سيف الذين يعتد بآرائهم وهم : عايدة الشريف حورية حبيشة ، مسعود أحمد ، فاروق سعيد ، أحمد راشد ، أحمد عبد الوهاب ، فاروق عبد الخالق ، مصطفى محرم ، محمد قناوى ، هاشم النحاس . وعلى رأس المائدة جلس صلاح أبو سيف ودارت المناقشة .

وقد اتسمت وجهة النظر العامة لأعضاء قسم السيناريو بعدم الرضى عن السيناريو المقدم . ووافق صلاح أبو سيف على معظم اعتراضاتهم وأعلن أنه بعد أن اتفق مع على الرزقانى على



زيارة احسان لعلى طه عقب خروجه من المعتقل

اجراء تعديلات عديدة فى السيناريو كان يهمه من هذه المناقشة ان يتحقق الى اى مدى تتقارب وجهة نظره هو وعلى الزرقانى مع وجهة نظرهم •

وقد وجد تقاربا كبيرا بين وجهتى النظر ، فلم يستغرق الاجتماع وقتا طويلا •• وكان مما دار فيه عن المآخذ الشكلية فى معالجة الموضوع •

◆ الحوار طويل جدا •

فاجاب صلاح أبو سيف :

– اتفقت مع على الزرقانى على اختصاره الى الثلث •

◆ بعض أجزائه تحتاج الى اعادة صياغة •

اجاب :

– ستعاد او تحذف •

◆ بعض الانتقالات من مشهد لآخر غير مترابطة •

اجاب :

– يمكن أن يتم الترابط بينهما فى الاخراج •

ولما قال أحدهم :

◆ يقوم المنولوج بدور أساسى فى الكشف عن شخصية محجوب « بطل القصة » واستخدم بكثرة • والمنولوج حيلة لفظية أصلا وليست سينمائية من الدرجة الأولى •• وفى رأيى أن السيناريست الممتاز يستطيع أن يصل الى كل ما يريد من تحليل لأعماق الشخصيات بالحدث الخارجى المرئى •

رد صلاح أبو سيف بحماس :

– المنولوج حيلة سينمائية اذ ان السينما صوت الى جانب الصورة •• والمنولوج على الشاشة واقعى جدا •• وهو صورة مطابقة لما يحدث فى حياتنا فجزء كبير جدا من أفكارنا لا يظهر فى حدث خارجى ، وانما يبقى فى حدود الذهن • والسينمائى لا يمتنع عن استخدام أية وسيلة للتعبير طالما انها تعبر تعبيرا واقعيا صادقا • ثم ان طريقة استخدام المنولوج هنا جديدة تماما على السينما المصرية • ولم يسبق أن استعملت بهذا الشكل ومنها نطلع على ما يدور فى ذهن الشخص من أفكار فى الوقت الذى ينطلق فيه بعبارات مخالفة •• فالكلام يسير على مستويين ، وفى وقت واحد ، مستوى المنولوج « كلام الانسان مع نفسه » ، ومستوى الديالوج « كلام الانسان مع الآخرين » •

ثم توقف لحظــة ليرى مدى تأثير كلامه على الحاضرين ، وبعدها واصل بقوله :

– وقبل كل شيء يجب معرفة ان المنولوج هنا نابع أساسا من الرواية الأصلية وطريقة نجيب محفوظ فى رسم شخصية محجوب عبد الدايم •

وعن شخصية « احسان » بطلة القصة سأل أحدهم :

◆ هل من أسباب سقوط احسان رغبتها فى الانتقام من حبيبها على طه •

أجاب صلاح أبو سيف :

– لا ••• احسان سقطت تحت ضغط الظروف ، وعجزها عن الوصول الى مستوى تحقيق مبادىء على طه وأفكاره •

فرد عليه :

◆ الواقع أن سقوط احسان غير مبرر بدرجة كافية • والتبرير الموجود غير محدد بوضوح •

واضاف آخر :

◆ وأسلوبها فى الكلام يرتفع كثيرا عن مستواها الثقافى •

قال صلاح أبو سيف :

– ان معاشرتها لعلى طه تنضج عليها ثقافيا •

وانتقلت المناقشة الى مضمون الرواية عندما قال أحدهم :

◆ تضع الرواية قضية الانسان الذى لا يهمه سوى نفسه فقط ضاربا عرض الحائط بكل القيم « محجوب » ، فى مقابل قضية الانسان الذى يعمل للآخرين وفق قيم يرتضيها لنفسه اشتراكية « على طه » أو غير اشتراكية « مامون » ، أما فى السيناريو فقد انحصر الصراع بين صاحب القضية الأولى « محجوب » وبين الانسان الملتزم بالقيم الاشتراكية بالذات « على طه » • وحذف مامون وما يمثله من قيم •

ورد صلاح أبو سيف

– نعم والسبب أننا تخطينا مرحلة الاختبار والتحقق بين الاتجاهات الفكرية • وارتضينا لأنفسنا الاشتراكية العلمية •

واعترض آخر :

◆ لكن الصراع بين قطبى القصة لم يحتدم كما يجب •• ويكاد أن يطغى عليه ابراز الحياة الاجتماعية فى العهد الماضى وما فيها من تفسخ •• وهو ما سبق معالجته فى أعمال أخرى •

واضاف ثالث :

◆ ان ما يمكن ان تقدمه هذه القصة من جديد هو الصراع الفكرى بين المبادىء • أما الحياة الاجتماعية فرغم الدقة فى تصوير ابعادها يجب أن تظل فى الخلفية ولا تمثل سوى الأرضية التى تتحرك عليها الأحداث •

ورد صلاح أبو سيف :

– أنا موافق على هذا الكلام •• وتنبهت اليه •• ومن أجل تحقيقه اتفقت مع على الزرقانى على ابراز شخصية على طه بشكل أوضح مما هى عليه هنا أو حتى فى القصة الأصلية ••

ثم استطرد بقوله :

– ان نجيب محفوظ كتب هذه الرواية منذ أكثر من عشرين عاما • والآن أصبحنا دولة اشتراكية ، فكان لابد من دفع شخصية على طه الاشتراكى الى الأمام •

ثم قال :

– ومن ناحية أخرى اتفقت مع على الزرقانى على حذف مشاهد نزهة القناطر بيخت عفت بك وما يتعلق بها •• وفى رأيى انها عولجت فى السيناريو معالجة جيدة وهى منقولة عن القصة وتكشف عن بعض انماط الحياة والشخصيات فى الماضى لكنى اكتفيت بما ذكر فى المشاهد الأخرى •• خاصة وأن هذه النزهة تاتى فى الجزء الأخير من الأحداث فتقلل من سرعة الايقاع المطلوبة فى النهاية •• كما اتفقت معه على حذف أسرة حمد بك يس وعلاقة « محجوب » بها • وكذلك اتفقت على تغيير النهاية •

وانتهى الاجتماع بعد حوالى ساعتين ختمه صلاح أبو سيف بعرض التسلسل الجديد الذى ستتخذه الأحداث بناء على اتفاقه مع على الزرقانى •

١٩٦٥/٩/٢٠

خصصت شركة القاهرة للسينما احد حجراتها وجهزتها بمكتب للأستاذ صلاح أبو سيف وهو اجراء خاص لم تتبعه الشركة مع مخرج سابق •• وكان صلاح أبو سيف يقضى فترة الصباح من كل يوم الى ما بعد الظهر بالمكتب يدير شئون الفيلم مع العاملين معه •

أعد المساعدون الكشوف التحضيرية ·· أو جداول التفريغ كما يطلقون عليها وتشمل :

· الأدوار الرئيسية وأسماء ممثليها (المقترحة) ·

· الأدوار الثانوية وأسماء ممثليها (المقترحة) ·

· الجرائد المطلوبة للفيلم ·

· اماكن التصوير الخارجى وتتضمن تحديد المكان والوقت (ليل أو نهار) ·

· كشف لكل ممثل وفيه المناظر التى يظهر فيها وملابسه فى كل مرة · وأرقام المشاهد التى يتضمنها المنظر ·

· ملابس الأدوار الثانوية ·

· اكسسوار الديكورات الداخلية ·

· اكسسوار المناظر الخارجية ·

· اكسسوار خاص بالمزانسين « حركة عامة » ·

تناول صلاح أبو سيف نسخة من الكشوف واخذ يراجعها مع مساعديه ومراقب الانتاج وجيه رياض الذى انضم اليهما · وقرأ فى كشف الأدوار الثانوية اسما تبين منه قرابته لأحدهم فحذفه ولما قيل له انه طفل فى دور صغير اجاب : ولو ·

ثم اخذ يحذف عبارة هنا ويضيف عبارة هناك ·· وهم يتابعون ويضيفون الى نسخهم التغييرات · كان صلاح أبو سيف يراعى دائما التوفير فى الطلبات فهو يحذف كل ما يراه زيادة ولا يحتفظ الا بالضرورى منها · ولما ابدى ملاحظته على كرم المساعد أحمد فؤاد فيما يكتبه من طلبات زائدة ، كان رد أحمد فؤاد انه يراعى دائما الزيادة فى الطلبات حتى يسمح للمخرج بالحذف كما يريد · وهذا خير من التقتير او اهمال طلب نفاجأ بحاجتنا اليه ونحن فى أزمة العمل بالاستديو ·

وابتسم المخرج للباقة مساعده ، وواصل حذف الزيادات حتى وصل الى كشف الديكور فقال :

◆ الديكور غير مرتب ·

رد المساعد :

ـ أنا رتبته حسب الأهمية ·

◆ لا الترتيب الصحيح يكون حسب تسلسل المشاهد حتى نطمئن الى اننا لم نغفل شيئا ·

وينتهى صلاح أبو سيف من مراجعة الكشوف ·· يضع نسخته فى حقيبته ويأمر مساعديه باعادة كتابتها بعد مراعاة ملاحظاته ·

وتأتى ليلى جرجس مصممة الملابس تعرض لوحاتها كل لوحة تتضمن رسم بالألوان لقطعة ملابس مكتوب عليها الغرض منها مثل : قميص نوم احسان ·· فستان للسهرة » ·· واختصر صلاح أبو سيف كالعادة من الملابس كثيرا ·

وطلب لوحات الملابس التى ارسلتها احدى المحلات · فوجىء بأثمانها العالية فقرر الاعتماد على تفصيل معظمها توفيرا للتكاليف· وأخذ يقارن بين لوحات المحل ولوحات ليلى ·· توقف عند لوحة « فستان الزفاف » والتفت الى ليلى :

◆ انظرى ، لو الممثلة قارنت بين اللوحتين فانها ستختار لوحة المحل الخارجى · والسبب انها مرسومة بشكل مبهج ·· اعتنى برسم صورك وابراز جمالها ·

وتنسحب ليلى بعد أن زودها المخرج بملاحظاته · حذف بعض الملابس ، وطالب باعادة تصميم البعض ··· واستكمال التصميمات الناقصة ·

وكان الترزى قد أقبل ومعه قصاصات تصل الى حوالى الخمسين أخذ المخرج يقلب فيها بين أصابعه · لاحظ انها ثرية من ناحية ولا تلائم ذوق العصر الذى تدور فيه الرواية من ناحية أخرى ·· فطالبه بأن يعود اليه فى الغد ومعه عدد آخر من القصاصات ، وعليه أن يراعى فيها قلة التكلفة من حيث نوع القماش واختيار الالوان المناسبة · وحدد له بعض الالوان ·

كان الممثلون المقترحون للاشتراك فى الفيلم يتوافدون على المكتب كل يوم · بناء على استدعائهم · وكان أحمد توفيق ممن جاءوا اليوم · كان صلاح ابو سيف يكلمه وهو يتفحصه بنظراته من أسفل لأعلى والعكس · ثم طلب من احد مساعديه الاتصال بالماكيير ليصبغ شعر احمد توفيق بالأسود (حيث أنه أشقر الشعر) ويضع له شاربا بأشكال مختلفة تلائم العصر · ثم تؤخذ عدة صور له لدراستها ·

وبرزت مشكلة الشارب : كيف كان شكله ؟ وسأل صلاح أبو سيف :

ـ اين المجلات ؟

وقدم المساعد بعض المجلات التى أعدها من قبل بناء على طلب المخرج · وهى مجلات صدرت فى نفس الوقت الذى تدور فيه أحداث الرواية · واخذ الجميع يبحثون فيها عن صور الشبان لدراسة شواربهم · اختار المخرج بعضها لعرضه على الماكيير ·

وقد لجأ المخرج أمس لنفس المجلات للحصول على معلومات أو صور لمبنى الجامعة فى ذلك الوقت حيث تدور فيه بعض أحداث الفيلم · لكنه لم يجد بها ما يريده ··· فأمر أحد المساعدين بالحصول على اجابة لهذه الأسئلة : هل كان للجامعة سور ؟ ما هى الأبعاد المكانية لحديقة الأورمان ؟ ووضعها بالنسبة للجامعة ؟· والشارع الذى يفصل بينهما · ونصحه بالالتجاء الى دار اخباراليوم أو دارالهلال· وذهب المساعد أمس الى دارالهلال· لم يحصل على معلومات اكيدة وان اخبره احد الصحفيين المخضرمين أن سور الجامعة لم يكن موجودا · واستقر الرأى أن يلجأ المساعده الى الجامعة نفسها ويسأل المسئولين بها ·

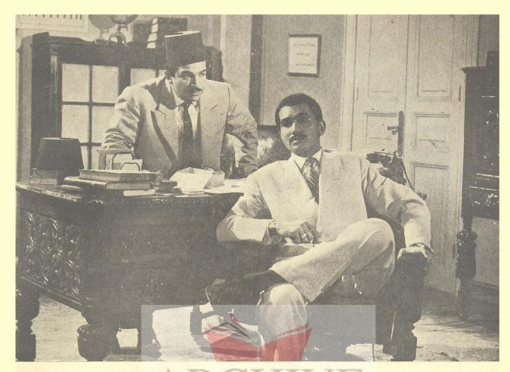
كان صلاح ابو سيف يتفحص قائمة بأسماء الممثلين المرشحين وأدوارهم عندما جاء الترزى وقدم القصاصات الجديدة المطلوبة ·· اختار منها صلاح أبو سيف الملابس اللازمة لشخصياته · بدلتين لهذا وثلاث بدل لذاك ··· ومال الترزى على المخرج يخبره ان احد الأقمشة المختارة غالى الثمن فتردد المخرج قليلا ثم وافق على بقائه ·

وهنا دخل شاب قصير ربع القوام نشيط الحركة ألقى التحية على الحاضرين ودفع المساعد بيده فى جنبه ضاحكا · والقى نظرة على القصاصات المفروشة امام المخرج وأشار الى اثنين منها قائلا :

ـ هذا ينفع لمحجوب · خذ هذا أيضا ··

واخذ المخرج باقتراحه ·

وعجبت لهذا الممثل الجرىء الذى يتدخل فيما لا يعنيه ودون دعوة من أحد · وان اعجبتنى شخصيته المرحة ومعاملته الأليفة للآخرين · وفكرت ما هو الدور الذى سيلعبه · واخترت له دور سالم الاخشيدى · ولكنى علمت فيما بعد أنه وحيد فريد مدير التصوير وضحكت على جهلى ··· وادركت انه كان يحق له أن يتدخل فى اختيار الوان الملابس وان يأخذ المخرج برأيه ·



سالم يحاول اقناع محجوب بالتنازل له عن منصبه

خرج الترزى بعد أن عرف المطلوب منه ، وبعده خرج وحيد فريد .. وجاء مهندس الديكور ماهر عبدالنور وأخذ يتناقش مع المخرج فى رسم احد الديكورات وبعده جاءت السيدة عقيلة راتب فأمر المخرج الحاضرين بتركهما معا .

واثناء مناقشة المخرج للسيدة عقيلة راتب .. جلست مع المساعدين فى الحجرة المجاورة ادردش معهما ... واحدهما محمد عبد العزيز تخرج فى معهد السينما عام ١٩٦٤ وقد عين بعد تخرجه معيدا به .. واشتغل مساعدا فى فيلم سابق . وهذا هو الفيلم الثانى له . وتحدثنا عن دراسته فى المعهد ومدى فائدتها فى عمله الآن فذكر أن الدراسة فى المعهد انصبت على الاخراج ، ولم تتناول عمل مساعد المخرج الا فى محاضرات قليلة غير كافية . وعمل المخرج يختلف تماما عن عمل المساعد . ومايشاع فى الوسط السينمائى عندنا بان الترقية الطبيعية للمساعد هى ان يتحول الى مخرج يعتبر خطأ شنيع وعدم فهم لنوعية عمل كل منهما . وان كان على المخرج أن يمر بمرحلة المساعد ، فلايتحتم ان يتحول المساعد الى مخرج . فالاخراج يتطلب قدرات اخرى الى جانب المعرفة بعمل المساعد . ومهمة المساعد أن يحمل عن المخرج بعض الاعباء الادارية وينفذ أوامره حتى يوفر له التفرغ نوعا ما لعملية الخلق الفنى ، وهى العملية التى لا يقترب منها المساعد .

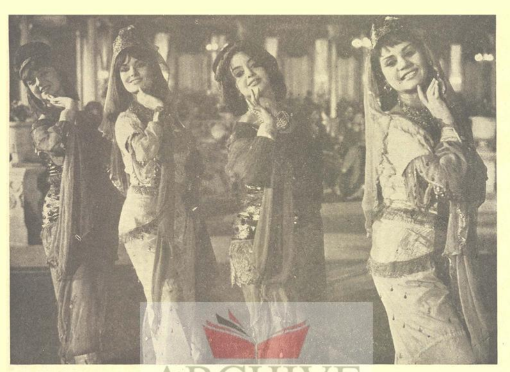
والمساعد الآخر هو احمد فؤاد قال لى انه عمل مساعدا مابين عامى ٥٤ و ٥٦ ثم انقطع حتى عام ١٩٦٠ ، استمر بعدها فى العمل كمساعد بعد ان استقال من وظيفته الكتابية . وفى خلال المدة التى عمل بها ساعد فى حوالى ٣٠ فيلما . وهو يعتز بعمله مع كمال الشيخ فى أفلام : الخائنة ، والليلة الاخيرة ، والشيطان الصغير ، واللص والكلاب . وقد أسعده اختياره للعمل مع صلاح أبو سيف فى فيلم « القاهرة ٣٠ » وينتظر فرصته للعمل بالاخراج .

١٩٦٥/٩/٢٢

طلب صلاح أبو سيف من مساعده أن يناوله المجلات . فناوله المساعد اعداد من مجلتى المصور وتقويم الهلال لعام ١٩٣٣ . واخذ صلاح ابو سيف يقص منها بعض الصور وسألته عن السبب ... فاجاب أنه يريد تجميعها لتكون مرجعا له فى تحديد ملامح العصر الذى تدور فيه احداث القصة . ويستطرد صلاح أبو سيف ليقول :

– ان العصر الذى تدور فيه احداث قصة فيلم « القاهرة ٣٠ » يمثل احدى الاشكالات الأساسية لانه محدد ومعروف ، ومن ثم لا يمكن التزوير فيه ، كما أن حرية التصرف فيه محدودة للغاية لقربه منا .

◆ وما هى أهم الصعوبات الاخرى التى واجهتك فى اعداد



بعض الراقصات فى حفل اكرام هانم نيروز

القصة ؟

◆ أجاب صلاح أبو سيف وهو يواصل قص الصور من المجلات :

– أولهما أن الصراع الايديولوجى فيها غير ظاهر فى صورة. فكان علينا منذ كتابة السيناريو ان نبرز هذا الصراع الذهنى فى حركة واحداث ظاهرة يمكن تصويرها • والصعوبة الثانية أن محجوب بطل القصة ليس شريرا عاديا ، وانما هو يتصرف بناء على فلسفة • والخوف فى هذه الشخصية بالذات ، ان تتحول الى شخصية الشرير المعهودة من نوع « جعلونى مجرما » •

ثم طلب من المساعدين ومراقب الانتاج الحصول على افيشات (أى ملصقات) أفلام السينما فى عام ١٩٣٣ لاستخدامها فى الديكور • ويوجه نظرهم الى انه يريد ان يكون بعض الكومبارس أصحاب مهن حقيقية. عليهم أن يبحثوا له عن بائعى فول وجرائد وبطاطا حقيقيين ••• ويقول صلاح أبو سيف :

– من السهل أن الفن بائع الفول كلمة يقولها على أن أعلم الكومبارس المحترف حركة البائع المعقدة التى تحتاج الى دراستها ثم تمرين الكومبارس عليها ، وغالبا ما يفشل فى تاديتها بدقة واقناع واقعى •

ويستطرد صلاح أبو سيف ليقول :

– فى دور البقال فى فيلم « بداية ونهاية » احتجت الى تدريب الممثل صلاح منصور على اداء الحركات بدقة • وقد استغرق ذلك منا وقتا • كان الدور كبيرا يستحق ما يبذل فيه من جهد • ويقوم به ممثل كبير •• أما الادوار الثانوية الصغيرة جدا فافضل الأشخاص الحقيقيين •

٢٣ / ٩ / ١٩٦٥ •

كان الماكيير قد اجرى امس فى وجه احمد توفيق التعديلات التى طلبها المخرج • وهى ان يصبغ شعره باللون الأسود • ويضع له الشارب الملائم للعصر • وعلمت أنه المقترح للقيام بدور سالم الاخشيدى • وتصورت انه لو صبغ شعره يبدو أصغر سنا وتضيع قسماته الجامدة التى تعبر عن الشر المطلوب للشخصية • ولكنى اخفيت وجهة نظرى حتى تتم التجربة • وتم تصوير احمد توفيق بعد عمل المكياج • وجاء المساعد بصوره اليوم فتبينت خطئى تماما وادركت الى أى مدى كان المخرج مصيبا فى تصوره للشخصية •

نشر صلاح ابو سيف الصور امامه على المكتب • وهى خمس صور لوجه احمد توفيق من زوايا مختلفة واستغرق فى تاملها لمدة غير قصيرة • ثم جمعها بين يديه واخذ يتاملها واحدة بعد الأخرى • ثم يتاملها جملة معا • ويعود فيتامل كل منها على حدة • وأخيرا ضمها وركنها على المكتب •• لكنه كان بين كل حين وآخر يفردها ويعيد النظر اليها عندما جاء مدير التصوير الحاج وحيد فعرضها عليه بزهو •

وجاء احمد فؤاد وقدم له « البوم » يحوى الصور التى استخرجها أمس من المجلات واخذ صلاح ابو سيف يكتب تحت كل صورة بضع كلمات ، مثل : « بالطو • بدلة رجالى • وصديرى • شارب ، ياقة وكرافتة ودبوس ، قميص مخطط » • يحدد بها ما يهمه فى الصورة • وتحت صورة لافراد من الكشافة كتب « كومبارس » وتحت اخرى لاعلان كتب « اعلانات للحائط » •

وفى هذه الاثناء جاء عبد العزيز مكيوى وساله صلاح ابو سيف عن نشاطه ولامه على قلة انتاجه • ثم طلب منه صورا• ولما ذهب قال لى صلاح ابو سيف انه اختاره لدور على طه • وكان رايه فيه انه موهبة لكن يبدو أن احساسه الحاد بكرامته أفسد علاقته ببعض العاملين فى الحقل الفنى واليه يرجع السبب فى قلة انتاجه •

طلب صلاح أبو سيف من المساعد أن ياتى له بالريجى وجاء الريجى المشهور بين السينمائيين باسم « محمد المجنون » !! وهو المتعهد بتقديم الكومبارس • ويصر محمد المجنون على طلب نسخة من السيناريو وبعدها تكون جميع طلباتهم جاهزة • لكنهم يخبرونه بعدم وجود نسخة له والسيناريو لم يطبع بعد • واخذ المخرج يحدد له طلباته •

– نريد ٥٠٠ كومبارس و ٢٠٠ بنت حلوة ومجموعة من الانجليز وبائعين حقيقيين •••

وكان رد الريجى دائما ان جميع طلباتهم حاضرة عنده • لكن المخرج يصر على ان يرى مجموعة الانجليز ومجموعة البنات حتى لا يفاجأ بهم عند العمل ويضطر ساعتها الى تصويرهم وان لم تتوافر فيهم الشروط المطلوبة • وعندما طالبه الريجى أن يثق به صارحه المخرج بالرفض • فخبرته الطويلة بالاخراج لاتسمح له بغير ذلك •

١٩٦٥/٩/٢٥

جاء على الزرقانى بالسيناريو المعدل ••• وبينما كان المخرج يقلب فيه النظر انتحيت بالاستاذ على الزرقانى جانبا فى الشرفة المجاورة أساله عن دوره فى كتابة السيناريو وتكلم على الزرقانى بحماس :

– استغرق العمل فى تعديل السيناريو ١٢ يوما • حذفت منه الكثير من المشاهد واختصرت الحوار •

وأهم ما لاحظته من اشكالات فى القصة الأصلية أن شخصياتها لا تلتحم التحاما دراميا • فنحن نراهم معا فى البداية ثم يفترقون •• كل منهم فى طريقه دون أن يؤثر أحدهم فى الآخر • وعلى هذا فالشخصيات التى بدأت من نقطة واحدة تتباعد فى خطوط طويلة • والفيلم لا يمكن ان ينتقل من شخصية لاخرى يسجل لنا تطوراتها وكانه عمل تسجيل محض • ومن ثم كان لا بد من تقابل الشخصيات وتبادل التأثير والتأثر بينها •

والاشكال الثانى ان القصة تفتقر الى شخصية محبوبة يشاركها الجمهور أفكارها ويتمثل قضيتها • والاشكال الثالث سلبية على طه •

وحل الاشكال الاخير هو حل للاشكال الثانى ايضا فتحويل على طه الى شخصية ايجابية يجعل منه شخصية محبوبة • وقد وبرزت شخصيته وطورتها اكثر مما هى عليه فى القصة حتى تصبح ندا لشخصية محجوب البطل بل وتتنازعها البطولة • جعلته يطرد منوظيفته بسبب نشاطه السياسى (١) ، فيمر بمحنة هى اختبار لتمسكه بمبادئه ولكن المحن كانت دائما تزيده صلابة ، فهو يصدر المجلة ، وتصادر•• فيلجأ الى النشاط السرى• يعتقل ويعذب ويعود من المعتقل ليواصل نشاطه أكثر عنفا • وتصدر السراى أمرا باغتياله • وينتهى الفيلم بمحاولة اغتياله •• الدم يتساقط من كتفه ولكنه ما زال يستطيع الجرى يحمل المنشورات الثورية للجماهير •• وينزل عنوان النهاية •

ومما أجريته لحل الاشكال الاول عن تبادل التأثير والتأثر بين الشخصيات ان جعلت المظاهرات التى ذكرت فى القصة وكان لها تأثيرها على سلوك محجوب تكون بسبب المنشور الذى يوزعه على طه • كما اعددت مقابلة بين « احسان » وهى فى قمة ترفها المادى وبين حبيبها الاول على طه بعد خروجه محطما من المعتقل• وعادت احسان بعد هذه المقابلة الى زوجها محجوب بوجهة نظر جديدة وبسلوك مختلف •

وينتهى الحديث مع على الزرقانى ••• ونعود الى صلاح ابو سيف فنجده ما زال مشغولا بتصفح السيناريو المعدل ••• ويأتى أحد الممثلين بصورة له وكان من المقترحين للقيام بدور على طه • تامل صلاح ابو سيف الصورة بعد خروجه ووضعها بجانب صورة عبد العزيز مكيوى ثم ناول الصورتين لعلى الزرقانى وساله أيهما أصلح لدور على طه • واستقر الرأى على اختيار عبدالعزيز مكيوى للدور • ذلك ان فى ملامحه قوة وجسمه ذو بنيان متين وملائم فى حجمه لبقية الممثلين •

ويعود صلاح أبو سيف الى تقليب السيناريو بين يديه يردد فيه النظر ويناقش على الزرقانى فى شخصية مأمون التى تم حذفها من القصة بناء على موافقة نجيب محفوظ ، وكان صلاح ابو سيف لا يزال يرى الاحتفاظ بمامون على انه شخص جامد فدرى •• ولكن على الزرقانى يصر على حذفها طالما انه لا ضرورة درامية لها • والا كان لا بد من تطويرها ولحمها ببقية الاشخاص كما جرى فى شخصية على طه • وفى هذه الحالة ستمثل اشكالا ليس له حل باعتبارها شخصية دينية • فضلا عن انها ستزيد الاحداث تعقيدا وتطويلا •

وفى نهاية اليوم قدم المساعد للمخرج بعض الأسماء المقترحة للادوار الثانوية • وساله المخرج عن رسومات الديكور ، فهى لم تصل بعد ••• ويسرع المساعد الى التليفون •

١٩٦٥/٩/٢٦

قضى صلاح ابو سيف اليوم كله يراجع التعديلات التى أجراها على الزرقانى فى السيناريو • ويكتب هو الآخر ملاحظاته ويجرى تعديلاته • وقد استغرق هذا العمل عدة أيام تالية • وتفرغ له • لا يقطعه عنه سوى دخول ممثل أو زائر بين حين وآخر •

وكان ممن زاروه أمين الهنيدى وقد اختاره لاحد الادوار الثانوية فأبدى الهنيدى امتعاضه بصورة مثيرة للاعصاب •• لكن صلاح ابو سيف احتمله للنهاية • وجاءت السيدة فاطمة رشدى طلبت منه أن يحكى لها القصة بنفسه أولا • وسرد عليها القصة باختصار ولما علمت انه اختار لها دورا صغيرا هبت واقفة وقالت له :

استاذ صلاح ••• فاطمة رشدى لا تقبل العمل فى أى فيلم أقل من دور البطولة •

وخرجت السيدة فاطمة رشدى يبتسم لها صلاح أبو يوسف

١٩٦٥/١٠/٥

انتهى صلاح ابو سيف منذ أيام من مراجعة السيناريو وسلمه الى قسم السكرتارية بالشركة لنسخه وطبعه ••• وكان من المفروض أن ينتهى طبعه اليوم •

أخرج صلاح أبو سيف من حقيبته نسخة من القصة

(١) فى التعديل الأخير للسيناريو الذى تم تنفيذه ، ترك على طه وظيفته باستقالته منها لعدم اقتناعه بحياته الوظيفية • وهو نفس السبب المذكور فى القصة الأصل • ثم حذف المشهد كلية فى المونتاج الأخير كما سيتبين فيما بعد •

الأصلية وأخذ فى قراءتها ٠٠ بينما كان المصور الفوتوغرافى يلتقط صورا للابطال بالشرفة بعد ان وضعوا المكياج وارتدوا الطربوش فوق رءوسهم ٠٠٠ واقبل الترزى يحمل بعض الملابس التى انتهى من اعدادها ولا زال يعد الباقى ٠

وكان من أهم ما تم خلال الايام السابقة جلسة مع شريط طويل من الموشحات القديمة ٠٠ جاء الاستاذ شفيق أبو عوف مدير مسرح البالون بناء على طلب المخرج كما حضر مؤلف الموسيقى فؤاد الظاهرى ، وظلوا جميعا حوالى الساعتين فى استماع للموشحات التى أحضرها الاستاذ شفيق لاختيار فقرة تستغل فى الحفلة الخيرية بالفيلم ٠ واخيرا ابدى المخرج اعجابه باحد الموشحات ووافقه مؤلف الموسيقى وكان مما قاله المخرج عن سبب اختياره له ان « فيه دلع » ٠ ثم اختار موشحا آخر على ان يؤخذ من كل منهما جزء صغير ويضما معا ٠ واسند الى شفيق ابوعوف مهمة توفير لوازم الرقص والموسيقى لمشهد الحفلة الخيرية ٠

١٩٦٥/١٠/٦

لم ينته بعد طبع نسخ السيناريو المطلوبة ٠٠ المساعدان فى انتظار بدء العمل ٠ اما صلاح أبو سيف فقد واصل اليوم اعادة قراءته للقصة الأصلية ٠ وترك القصة لحظة فتناولتها اتصفحها ٠٠ وجدت فيها بعض ملاحظاته وهى قليلة ، لكنه يضع خطوطا كثيرة جدا تحت عباراتها ٠

وسألته لماذا يعيد قراءتها الآن خاصة وأنه قد انتهى من كتابة السيناريو وتم تعديل على الزرقانى له ثم راجع التعديل هو بنفسه ٠٠ وأخيرا امر بطبعه وأصبح الآن فى حكم المنتهى تماما ٠٠ فاجاب :

ـ حتى أتأكد أنى لم أنس شيئا ٠٠٠ وربما تكشف لى فى جزء ما وجهة نظر جديدة ٠

١٩٦٥/١٠/٧

ذهب صلاح ابو سيف مع شفيق ابو عوف وفؤاد الظاهرى لدراسة المكان الذى يجرى فيه مشهد الحفلة بقصر محمد على بشبرا ٠٠٠ وعلمت انه يفكر فى تصوير هذا المشهد وحده من الفيلم بالألوان ٠

١٩٦٥/١٠/٨

انتهزت فرصة عدم ارتباطى اليوم بالمخرج ٠٠ وكنا لانزال فى انتظار نسخ السيناريو المعدل ٠٠ فذهبت الى الاستاذ نجيب محفوظ فى مكتبه بمبنى التليفزيون أساله رايه فى تحويل قصته الى فيلم فأجاب :

ـ كنت متخوفا من التجربة ذلك أن قيمة القصة من الناحية السياسية والاجتماعية تتمثل فى انها وثيقة اتهام للعهد الماضى ابان قوته ٠ حتى انه عند صدورها وصفها أحد رجال العهد الماضى بأنها « صرخة طائر تنذر بالخطر » والآن تغير العهد واختلف الوضع الاجتماعى فخشيت ان يفهم من الفيلم انه مجرد فيلم عن حياة قواد ٠٠ لكنى لاحظت فى العلاج وصل الحاضر بالماضى بطريقة لبقة جعل فيها ما يبث الأمل وأصبحت قصة تدعم القيم الحاضرة ٠

◆ انت راض اذن عن تعديلها ٠٠

ـ التعديل كان ضرورة لا بد منها ٠

ثم اضاف بحماس الفنان :

وقد اقترحت ان ينتهى الفيلم بمعركة بين الشريرين المتنافسين وهما محجوب وسالم الاخشيدى ٠٠ فيحطم كل منهما الآخر تماما حتى يقعان من الاعياء ٠ ومع ذلك نرى محجوب يهمس لزوجته وهو فى أسوأ حالاته بأنه يأمل فى البقاء وأن المستقبل له ٠

وهنا اطلق نجيب محفوظ ضحكته المعهودة تجلجل بين أرجاء الحجرة ٠٠٠ وهو يتخيل هذا المشهد وما يتضمنه من تناقض صارخ بين وضع محجوب المنهار وأحلامه العريضة ٠٠ ثم أضاف :

ـ ٠٠٠ كنت أريد بذلك خلق موقف رمزى ساخر ٠

◆ ما رأيك فى تغيير اسم قصتك من « القاهرة الجديدة » الى « القاهرة ٣٠ » ؟

ـ لقد كانت هذه القصة هى الوحيدة من بين قصصى التى نالت أكثر من اسم ٠٠ فقد نشرت أول مرة باسم « القاهرة الجديدة » ٠ ولما اعيد طبعها فى العهد الماضى تغير اسمها الى « فضيحة فى القاهرة » تحاشيا للرقابة ٠ وعند تحويلها الى فيلم الآن لم يعد اى من اسميها بصالح لها ٠

وسألته :

◆ هل تتوقع قبول الفيلم بالدول الاجنبية ؟

أجاب :

ـ البلاد الاجنبية لا تتاثر بمسائل الغيرة والشرف بالمفهوم الشرقى ٠٠ وهى من مكونات الفيلم ٠

قلت :

◆ ان مسرحية «عطيل» لا زالت تمثل على المسرح الاوروبى باعتبارها احدى مآسى شكسبير الرائعة ٠ و « عطيل » يقتل زوجته من الغيرة ٠ والروس حولوا قصته الى فيلم ٠

فرد على قائلا :

ـ لكن الانجليز انفسهم يصفون « عطيل » بانه رجل متوحش ٠٠ واطلق ضحكته المجلجلة ٠٠ ثم اضاف :

ـ وانا على كل حال عندما اكتب القصة لا أفكر فى الانجليز او غيرهم ٠٠٠ وانما افكر أولا فى مجتمعنا الذى أكتب له أصلا ٠٠٠ ثم فى الانسانية عامة ٠

تم طبع السيناريو منذ يومين بعد أن اضيف اسم على الزرقانى الى كاتبيه ٠ وانتهى المساعدان من اعداد كشوفهما الجديدة على اساس السيناريو الجديد بعد التعديل ٠ وهى نفس أنواع الكشوف التى سبق ذكرها بعد أن أضيف اليها كشوف بنماذج توزيع المشاهد لاصدار امر العمل اليومى ٠ وتعد هذه الكشوف على اساس الديكور ٠ كل ديكور له كشف خاص ٠ والكشف مقسم الى خانات بالطول يذكر فيها بالنسبة لكل مشهد يجرى فى نفس الديكور ، رقم المشهد ، صفحته ، وصفه ، الممثلون المشتركون فيه ، ملابسهم ، الممثلون الثانويون ، ملابسهم ، والاكسسوار ، عدد الايام ، وتترك خانة أخيرة للملاحظات ٠

ولهذه الكشوف اهمية ٠٠ فمنها يستطيع المساعد تحديد متطلبات التصوير فى اليوم التالى ٠ وقد قضى صلاح أبو سيف اليوم فى دراستها هى وبقية الكشوف ٠

وكان صلاح أبو سيف طوال الايام السابقة يتقبل من القادمين اليه صورهم بعد أن يكتبوا اسماءهم عليها ، على أمل ان يختارهم فى الادوار الثانوية ٠٠ وتجمع لديه عدد كبير منها اخذ يفحصها اليوم ويضع اسم من يختاره امام الدور ٠

وعندما مر عليه الريجى طالبه بأن يشاهد بنفسه الكومبارس الذين سيشتركون فى الحفلة وأمر مساعديه بتدوين اسمائهم منعا للمفاجآت عند التصوير ٠

١٩٦٥/١٠/١٢

سبق أن وزع صلاح أبو يوسف بعض نسخ السيناريو عقب طبعها مباشرة على أعضاء قسم السيناريو بالمؤسسة٠ وتحدد اليوم لمناقشتها ٠ كان مقر الاجتماع هذه المرة بشركة القاهرة

حول منضدة الاجتماعات بمكتب رئيس مجلس الادارة المكيف الهواء • وكان صلاح ابو سيف اول الحاضرين وحضر كل أعضاء القسم المذكورين سابقا كما حضر كل من السيدة وفية خيرى والاستاذ على الزرقانى كاتبا السيناريو والاستاذ لطفى الخولى كاتب الحوار • بدأ الاجتماع فى الخامسة مساء واستمر حوالى ساعتين اقتصر النقاش على تحديد المعالم الأساسية للموضوع• وتكلم لطفى الخولى قائلا :

– ان السيناريو الآن لم يعد نقلا لقصة نجيب محفوظ الى الشاشة وانما هو قصة اخرى قائمة على قصة نجيب محفوظ أو مأخوذة عنها • وليس فى هذا عيب فكل ما نقل الى الشاشة عن الاعمال الادبية فى الخارج لا يمكن ان يزعم بانه يماثل الأصل تماما • لا بد اذن من التغيير • ولكن مع الاحتفاظ بالروح •• بالمعنى العام •• والموقف الفكرى • وقد نجح السيناريو فى تحقيق هذا المطلب الأساسى ، فأبرز الصراعات التى عاشتها مصر فى الثلاثينيات حيث بدأت القضية الوطنية تدخل فى اطار اجتماعى ، لكنه اطار غير ناضج •

غير أننا نضع التحفظات التالية بالنسبة للسيناريو :

١ – السيناريو اكثر نضجا فى رؤية احداث ١٩٣٠ من الرواية نفسها ••• والمفروض أن ينظر الى الايجابية بمعايير عام ١٩٣٠ لا عام ١٩٦٥ •

٢ – حذف السيناريو قطاعا هاما من المجتمع كان يمثله « مامون » وله أهمية فى ايضاح شخصية محجوب •

٣ – كان عرضه للعلاقة بين محجوب وسالم الاخشيدى ضعيفا بدرجة مخلة بشخصية محجوب ولا تبرز ابعاده المختلفة فى المجتمع • وارى أن هذه العلاقة مرت بالمراحل الآتية التى لا بد من اشباعها فى السيناريو • المرحلة الاولى : محاولة محجوب التقرب من الاخشيدى ، والاخشيدى يصده • والمرحلة الثانية : احتضان الاخشيدى له وتردد محجوب • والثالثة : تمرد محجوب على استاذه وتفوقه عليه فى سبيل مصلحته الشخصية •

واشباع هذه المراحل يكشف عن جانب هام من جوانب الصراعات فى مجتمع ١٩٣٠ •

وقد استغرق لطفى الخولى معظم الوقت فى عرض رأيه ومناقشته ولم يبق وقت كاف لمناقشة بقية الآراء •• خاصة وان لطفى الخولى كان على موعد استعدادا للسفر مع السيد المشير عبد الحكيم عامر الى باريس وكان على صلاح ابو سيف أن ينتقل الى استديو مصر فانتهى الاجتماع ، على ان يستمر فى صباح اليوم التالى بين المخرج واعضاء قسم السيناريو من العاشرة صباحا حتى الواحدة ، ومن الواحدة ينتقل المخرج مع السيدة وفية خيرى وعلى الزرقانى الى مكتب لطفى الخولى بجريدة الاهرام لاتمام المناقشه معه • وأوصى صلاح أبو سيف قسم السيناريو بتدوين ملاحظاتهم الجزئية حتى يجمعها منهم بعد الاجتماع القادم

وصل صلاح ابو سيف ستديو مصر للاشراف على تسجيل الموشح الذى تم اختياره لمشهد الحفلة • حضر الموسيقيون واعضاء الكورال ومجموعهم حوالى الثلاثين يقودهم شفيق أبو عوف • كما حضر التسجيل فؤاد الظاهرى • بدأت البروفات الساعة الثامنة مساء • وتم تسجيل الموشح مرة ، طلب المخرج اعادتها• ولاحظ مهندس الصوت فى المرة الثانية ان كلمة « صحت » تنطق كأنها « سحت » فطالب باعادة التسجيل مرة ثالثة مع مراعاة نطق هذه الكلمة • وسجل الموشح للمرة الثالثة • وافق المخرج على التسجيل الاخير واختاره للاستعمال • وانتهى العمل فى العاشرة أى بعد ساعتين ، تم فيها تسجيل الموشح الذى يستغرق حوالى خمس دقائق ويستخدم خلفية للاحداث الدائرة فى المشهد •

حضر بعض اعضاء قسم السيناريو بمكتب صلاح ابو سيف بالشركة • واكتفى البعض الآخر بتدوين ملاحظاتهم وارسالها مع زملائهم • واعيد النقاش حول السيناريو • وكان مما دار بينهم:

– الحوار يحتاج فى عمومه الى كثير من التعديل فهو ردىء من ناحية التركيب مما يصعب القائه على الممثل كما انه مباشر وطويل وفيه تكرار •

– يجب اختصار المنولوجات الى حد كبير •

– الانتقالات بين المشاهد ينقصها الربط العلى بمعنى ان المشهد لا يؤدى حتما الى ما يليه • خاصة فى الانتقال بين قصتى محجوب وعلى طه • وكأننا نعرض لسيرة حياة كل منهما على حدة •• الكاميرا تنتقل من واحد لآخر كما يحلو لها •• والرباط بينهما رباط ميكانيكى يسير كالآتى : « بينما » يعمل هذا كذا ، يعمل الأخر كذا ، والمفروض ان يكون الرباط بينهما كالآتى : « لأن » هذا يعمل كذا ، فالآخر يعمل او يكون كذا •

– محجوب ضحية المجتمع ويجب ان يثير عطفنا عليه •

– محجوب ليس ضحية المجتمع • ان كان هناك ضحية فهى احسان لانها اضعف من أن تقاوم • ورغم سقوطها فهى غير مقتنعة بسلوكها • أما محجوب فقد فلسف موقفه الفردى وآمن به بعد اختيار • وظل متمسكا به بل حارب كل نزعة داخلية تقاوم هذا الاتجاه ، فهو مجرم ومسئول عن جرمه • ويجب الا يثير عطفنا بل العكس •

– يجب ابراز الوضع السياسى للمجتمع فى هذه المرحلة اكثر مما هو عليه •

– من الممكن ان ننظر للرواية باعتبارها تمثل المجتمع المصرى رمزيا كالآتى : احسان تمثل مصر وأبوها هو الحاكم المستغل الفاسد « لاحظ أن اسمه شحاته تركى » وكما وضعت مصر آمالها فى شبابها المثقف ••• أحبت احسان على طه المثقف الاشتراكى وتعلقت به آمالها ، لكنه خيبها بقصور بصيرته وعدم نضجه « تذكر انه يمثل مرحلة معينة » اما محجوب فيمثل المثقف اليائس من اصلاح الحال • تسابق مع الانتهازيين فى استغلال احسان « او مصر » فكان نكبة عليها •• وعلى نفسه •

وجاء على الزرقانى فى منتصف المناقشة وشارك فيها • وقرب النهاية جاءت وفية خيرى • وبعد نهايتها جمع صلاح أبو سيف ملاحظاتنا الجزئية المدونة ، ألقى عليها نظرة وأبدى تعجبه من كثرتها • وقد تنوعت الملاحظات ما بين الحذف أو التعديل أو اضافة أجزاء محددة بعينها • وأذكر أنى قدمت عن نفسى حوالى ثلاثين ملاحظة •

وعندما قاربت الساعة الواحدة بعد الظهر قام صلاح أبو سيف ومعه السيدة وفية خيرى وعلى الزرقانى للذهاب الى لطفى الخولى حسب الموعد المضروب بينهما أمس لاستكمال المناقشة•

وقبل الرحيل التفت المخرج الى مساعده وسأله :

– هل كتبت التقرير عن عملية التسجيل أمس • يجب أن تسجل كل شىء •• عدد العازفين ، والكورال ، ومواعيد الحضور ، وما يحدث من اضطراب أو نظام •• ومن ناحية أخرى يجب أن تراقب الانتاج فنحن المسئولون فى النهاية •

١٩٦٥/١٠/١٤

كان من المقرر بداية التصوير بعد غد يوم السبت ١٦ أكتوبر ، لكن صلاح أبو سيف أمر بتأجيل التصوير حتى يتم تعديل السيناريو مرة أخرى • وأعلن أن كثيرا من ملاحظات أعضاء قسم السيناريو أعجبه جدا وسيعمل بها ، لكنه رفض الكثير منها أيضا فلم تعجبه •

وقد استغرق صلاح أبو سيف الأيام التالية فى اعادة تعديل السيناريو للمرة الأخيرة مع الزرقانى • وتكرر منه تاجيل التصوير • ولم نبداه الا بعد اسبوعين • كان يصر على أن تكون الاستعدادات كاملة قبل التصوير واذا ما بدأنا التصوير يجب ألا نتوقف •

١٩٦٥/١٠/٢٥

تم اجراء التعديل الأخير فى السيناريو • وقد تضمن اعادة كتابة بعض المشاهد برمتها وحذف البعض الآخر كما حذف الكثير من فقرات الحوار •• أما الأجزاء الجديدة التى اضيفت منه فكانت ضئيلة للغاية •

ولما كان السيناريو قد سبق طبعه « بالاستنسل » ووزع على العاملين بالفيلم ولا يحتمل طبعه مرة أخرى فقد اكتفى المخرج باضافة التعديلات بالقلم فى نسخته عدا التعديلات التى شملت صفحات بأكملها فقد أمر بكتابة عدة نسخ منها على الآلة الكاتبة أخذ نسخة منها ووزع الباقى على مساعديه الذين نقلوا بقية التعديلات الى نسخهم من نسخة المخرج • اما الممثلون فقد اعتمد المخرج على تعديل نسخهم أثناء البروفات الأولية التى بدأها من اليوم فى مكتبه بالشركة الساعة الخامسة مساء •

قضى صلاح أبو سيف حوالى ساعتين ونصف فى قراءة جزء من الحوار مع الممثلين حمدى أحمد القائم بدور محجوب بطل الفيلم وعبد العزيز مكيوى فى دور على طه وأحمد توفيق فى دور سالم الأخشيدى • وكان من الواضح فى آدائهم أنهم يفهمون جيدا أدوارهم • والقائهم يضفى على الحوار حيوية كانت خافية •

وبعد انتهاء الجلسة خرج الممثلون وأخذ صلاح أبو سيف يعد حقيبته للرحيل ووجدتها فرصة لأساله بعض ما كان يدور فى ذهنى منذ مدة :

◆ أليس من الخطورة الاعتماد على وجوه جديدة فى أداء الأدوار الرئيسية ؟

أجاب بثقة وهو يواصل وضع أوراقه فى الحقيبة ••

ـ المهم أن يكون العمل نفسه جيدا وانا المسئول عن كل شىء •

◆ ولماذا اخترت هذه الوجوه بالذات ؟

ـ أولا يجب أن تعرف انى لم أختار أيا منهم الا بعد دراسة مستفيضة • ومنذ مدة طويلة وانا اتابعهم فى أعمالهم•• وحمدى أحمد يمثل بالمسرح الحديث وعبد العزيز مكيوى بفرقة المسرح القومى وأحمد توفيق يمثل على المسرح ويخرج بالتليفزيون وقد سبق أن أسندت له دورا صغيرا بفيلم « لا وقت للحب » وأداه باتقان • والثلاثة معا من خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية والثانى منهم معيد مادة التمثيل بالمعهد •

وثانيا وهو الأهم : الأدوار التى يؤدونها لا يصلح فيها غيرهم فهم يمثلون أشخاصا تخرجوا حديثا من الجامعة وليس من المعقول اسناد مثل هذه الأدوار لممثلين كبار فى السن كما يحدث احيانا ، جريا وراء أسمائهم اللامعة •

●

وصلنا الى سيارته بالشارع فدخلها وجلست جانبه وأخذنا طريقنا الى قصر محمد على بشبرا حيث تجرى بروفات الرقصة التى ستصور ضمن مشهد الحفلة • وصلاح أبو سيف يقود سيارته بنفسه • بعد أن تخلص من شوارع المدينة المزدحمة ووصلنا الى طريق الكورنيش الممتد على طول مرمى البصر ، ضغط على البنزين وفتح الراديو فانبعثت منه الموسيقى بينما كانت السيارة تسرع فى طريقها •• وكنت افكر فى مشهد الحفلة الذى يجرى له الاستعدادات فسألت صلاح أبو سيف :

◆ ان مشهد الحفلة هو المشهد الرابع والأربعين من السيناريو ـ فلماذا تبدأ العمل به ؟

اجاب ••• لانه أطول المشاهد وأصعبها •• وانا أفضل أن أبدأ بالأصعب حتى يسهل العمل بعده •

وكم ترددت هذه العبارة فى ذهنى فيما بعد طوال العمل فى تصوير هذا المشهد لم أكن أتصور ان مسألة « الأصعب » هذه ستصل الى حد الوقوف على الأرجل ثلاثة عشر ساعة متوالية فى عمل متواصل دون راحة ، ومعظمها فى العراء والجو قارص البرودة ، وحتى الساعة الرابعة صباحا ، ولمدة أربعة أيام متتالية •

وصلنا القصر وهو عبارة عن بناء من دور واحد على مساحة كبيرة من الأرض مستطيلة الشكل • من الداخل عبارة عن حجرات واسعة أمامها شرفة كبيرة متصلة تحيط ببحيرة فى الوسط مستطيلة الشكل وفى وسطها ساحة الرقص فى شكل دائرى • ووسط الساحة نافورة •

وكل ما فى القصر تفوح منه رائحة عز قديم ولى وانتهى • ولم يعد القصر سوى مكان مهجور ، يبدو فى عريه كعجوز تخلت عن حليها او كغانية صدمت بهروب عشاقها بغتة ، ولم يعد لهم من أثر ، فاهملت نفسها أو أهملها الزمن • الشرفات الواسعة لا يمتد فيها سوى أرضيتها الرخام البارد ، بعد أن فقد الرخام رونقه • والحجرات خالية أو اتخذت مخازن لبعض المخلفات • والبحيرة جافة والنافورة تقف صامتة لا تخرج منها المياه • والثريات اجسام ميتة ملفوفة باغطية من قماش علاها التراب •

ولكن ما بقى للقصر من عزة الغابر يكفى لاثارة خيال مشاهده حتى ليستطيع أن يتمثل الحياة الصاخبة التى كانت تدب فى أركانه • ويبدو ذلك فى الاتساعات الكبيرة ، الأعمدة ، الزخارف، بعض المرايا ، بقايا الستائر ، نوع خشب أرضية الحجرات ، النوافذ الطويلة ، الابواب الضخمة ، المقابض ، وفوق كل هذه الفخامة المعمارية عموما التى تفرض وجودها رغم اى قدم •

تقدم صلاح ابو سيف الى داخل القصر يحيطه حراس القصر وخدمه باهتمام وبعضهم يتقدمه يدله على الطريق • وكان قد سبق الى القصر كل من مساعديه ومراقب الانتاج وجيه رياض ومدير الانتاج مصطفى كمال وفرقة الراقصات تقودهم السيدة نفيسة الغمراوى وقد اتخذ كل منهم مكانه بساحة الرقص يجرين البروفات على أنغام موسيقى التوشيح الذى سبق تسجيله •

اخذ صلاح ابو سيف يجيل بصره فى أرجاء القصر طوال سيره ، وأشار الى جزء مهدم من سور الشرفة فعاجله الواقفون بأن كل الاجراءات قد اتخذت لاعادة بنائه كما كان • ولما رفع رأسه الى أعلى حيث الثريات الكبيرة المدلاة من السقف مغطاة بالقماش قال مدير الانتاج مصطفى كمال بأنه اتفق مع المسئولين فى مصلحة الاثار على استخدامها واعدادها للتصوير بعد رفع تلك الأغطية عنها •

وعندما اقترب صلاح أبو سيف من ساحة الرقص اضطربت صفوف الراقصات الصغيرات وأخذن يختلسن النظر نحوه وهن يتهامسن « صلاح أبو سيف ••• صلاح أبو سيف » وبعضهن يتساءل « هو ده ••• أيوه هو » • وأمرت السيدة نفيسة الغمراوى بالتوقف • توقفت الموسيقى وتوقفت الراقصات وألقى عليهن صلاح ابو سيف تحية المساء وصافح السيدة نفيسة الغمراوى •• ثم بدأت البروفات من جديد • ويشترك فى الرقصة ١٦ فتاة من فرقة البالون سبق تدريبهن عليها أكثر من مرة فى نفس المكان •

وأثناء بروفات الرقص لاحظ صلاح أبو سيف تقيح لون

جزء من رخام أرضية الساحة وأخبره مراقب الانتاج وجيه رياض أن خدم القصر فشلوا فى ازالته رغم ما بذلوه من جهد فى تنظيفه واقترح مدير الانتاج مصطفى كمال تغطيته بطبقة من الدهان فوافق المخرج ، لكن أحد الحراس اعترض فوعده المخرج بازالة الدهان بعد انتهاء العمل ·

وكان صلاح أبو سيف طوال الوقت يلف حول الراقصات ويقف فى بعض الأماكن يرى بعين الكاميرا زوايا الالتقاط الجيدة ·· وكثيرا ما وضع أصبعى الخنصر والسبابة لاحدى يديه منفرجتين على نفس الاصبعين بنفس الوضع ليده الاخرى ثم ينظر من خلال الفرجة المستطيلة الشكل بينهم يحدد بالتقريب اطار الصورة · وانتهت البروفات فى الثانية عشر مساء الا عشر دقائق طالب المخرج بعدها باعادة البروفات فى نفس المكان يوم آخر قبل التصوير ·

عادت معنا بالسيارة السيدة نفيسة الغمراوى وتكلمت عن صعوبات اللحن فقالت أنه غير منتظم · بعض جمله تصل الى ١١ مسافة والبعض الآخر ١٠ أو ٨ وبالتالى يصعب على الراقصات ضبط الايقاع · وانه من المفروض أن يكون للايقاع وحدة قياس واحدة ·

وسالت :

ـ ألم يكن من الممكن اختيار لحن آخر يتوفر فى ايقاعه هذا الشرط ؟

فتدخل صلاح أبو سيف بقوله :

ـ كنا نريد توشيحا ، والتواشيح كلها هكذا ·

أيدت السيدة نفيسة الغمراوى رأيه ثم واصلت حديثها فقالت :

ـ لو كانت راقصة واحدة لأمكنها التصرف كما تشاء بلا ضابط ·· وأخطاؤها لا تظهر ·· أما فى المجموعة فالأخطاء تبدو شنيعة ·· وهذا هو السبب فى أن كل واحدة منهن كانت تعلن بانها وحدها تستطيع ضبط حركاتها مع الايقاع ·· لكن المهم عندنا أن تكون الحركة مضبوطة بالنسبة للكل ·

وصلنا الى ميدان التحرير وطلبت السيدة نفيسة الغمراوى النزول من السيارة فودعها صلاح أبو سيف وهو يعلن لها سعادته بالنتيجة العامة وشكرها على جهودها مع الراقصات وتوفيقها فى تصميم الرقصة وتطعيمها بحركات مناسبة للجو السلطانى المطلوب ·

١٩٦٥/١٠/٢٦

قضى صلاح أبو سيف ثلاث ساعات فى مكتبه بالشركة مواصلا قراءة الحوار مع الأبطال حمدى أحمد وعبد العزيز مكيوى وأحمد توفيق · والثلاثة يختلفون فى درجات أصواتهم مما يضفى تلوينا مناسبا فى الآداء · وكان من الواضح عليهم جميعا الاهتمام والاقبال

ومن المعروف أن المخرجين ينقسمون مذاهب فى توجيه الممثلين ، فمنهم من يقوم بنفسه باداء الدور كاملا أمام الممثل بكل دقة ، ثم يطالب الممثل بتقليده ، حتى يضمن المخرج الحصول على كل التاثيرات التى يريدها· ومنهم من يترك للممثل حرية التصرف معتمدا على قدرته على الفهم وامكانياته فى التعبير حتى يستطيع أن يستخرج منه أقصى ما يمكن من نتائج تساهم فى رفع مستوى العمل ·

كان من الواضح أن صلاح أبو سيف يميل الى المذهب الثانى ، اذ كان يترك الممثل يلقى الحوار بطريقته ، ويكتفى غالبا فى اعتراضه على أداء بعض العبارات بتحديد الخطأ وشرح الموقف والآداء المطلوب · وان اكتشفت لأول مرة أن صلاح أبو سيف لديه قدرة على التمثيل فهو يلقى الحوار أحيانا باداء تمثيلى أمام الممثل ، ولكن لا يطلب منه تقليده ·· وكثيرا ماكان يتخذ احدى الفقرات التى يؤديها أحدهم ليناقشه فى مفهوم الشخصية ·· ويعدد له أبعادها · وكان من الملاحظ أنه لا يجد صعوبة مع أى منهم فى الاستجابة لطلباته ·

وحدث أن ترك صلاح أبو سيف المكتب لأمر ما ، فسألنى أحدهم « أحمد توفيق » ان كان صلاح أبو سيف يغضب من ابداء الرأى فأجبته بالنفى ·· ولما عاد صلاح أبو سيف اقترح عليه أحمد توفيق حذف فقرة من الحوار ·· فوافق صلاح أبو سيف وحذفها ·

١٩٦٥/١٠/٢٧

لا زال صلاح ابو سيف يراجع بعض التعديلات الاخيرة فى السيناريو ، وجاء على الزرقانى فطالبه باضافة جملة لمحجوب عند أول دخوله الحفلة وهو ينظر الى ثريات القصر الفخمة ، فكتب له على الزرقانى على ورقة عبارة تعنى ان ثمن واحدة منها يكفى للصرف على كل الطلبة الفقراء بالجامعة · والمعروف انه مر بأزمة طاحنة على اثر شلل والده كادت تطيح بمستقبله قبيل تخرجه بشهور ولا زال يعانى منها ·

نظر صلاح ابو سيف الى العبارة مترددا عندما سحب على الزرقانى الورقة من امامه وهو يقول :

ـ صحيح ان هذه الجملة تعبر عن معنى نريد أن نقوله لكن الأفضل أن تعبر أيضا عن شخصيته ·

ولما كان محجوب ذا نزعة انانية ، تزداد وضوحا فيما بعد ، فقد استبدل الزرقانى عبارته الاولى بالعبارة التالية التى تكشف عن تلك النزعة ·

« يا أولاد الكلب ··· ده ثمن نجفة واحدة من دول يعيشنى برنس » ·

١٩٦٥/١٠/٢٨

تقرر اليوم اجراء بروفة عامة للحفل بالتصوير الفوتوغرافى الملون على ان يبدأ التصوير السينمائى بعد غد السبت (١٠/٣٠) اشرف المساعدان على ترحيل الكومبارس من الرابعة مساء من مقر الشركة الى القصر بواسطة سيارات أعدت لذلك ·

اعد عمال الكهرباء كشافاتهم تحت اشراف مصطفى السيد وحسب طلبات مدير التصوير الحج وحيد ، ورفعت الأغطية عن الثريات واخذ النجارون يقيمون قنطرة الشرفة وساحة الرقص حيث ستمتلىء البحيرة فتحيط مياهها الساحة · وتخصصت احدى الحجرات لملابس السيدات واخرى للرجال · واتخذ الماكيير له ركنا · ارتدى الممثلان حمدى احمد وعبد العزيز مكيوى ملابسهما ووضع لهما المكياج · بينما كان عاملا الاكسسوار ينظمان وضع المقاعد والموائد ويضعان عليها المفارش والصوانى · ويعلقان الستائر على النوافذ وفرش مبدئى للركن الشرقى ·

القى صلاح ابو سيف نظرة على حمدى احمد فى ثياب محجوب وقال :

ـ البدلة ضيقة والبنطلون طويل · اين الترزى ؟

وجاء الترزى وامره باصلاح البدلة ·

ثم القى نظرة على عبد العزيز مكيوى وقال :

ـ ما هذا ·· هذه بدلة واحد شيك وعنده ذوق · لازم البدلة تكون محبوكة وانيقة ·

ثم سال :

ـ اين الجوارى ؟

اشار له المساعد الى فتيات جالسات فى ركن مجاور القى المخرج عليهن نظرة واعترض ·

ـ لسن جميلات كما يجب ٠

ـ هن افضل ما قدمه الريجى ٠

وتناقش مع مساعديه ومدير الانتاج حول الكومبارس ٠٠ واتضح ان الريجى لن يقدم لهما احتياجاتهما ٠٠٠ فامرهم بالتصرف للحصول على الكومبارس المطلوبين ٠

وكان من المفروض ان تحضر الراقصات الساعة السادسة والنصف ولكنهن تاخرن الى حوالى الثامنة وسال المخرج :

ـ أين المصور ؟

اتضح انه لم يحضر وظهرت ملامح غضب صارمة على وجه صلاح ابو سيف فاقسم له مراقب الانتاج انه اتصل به بنفسه وأكد عليه الحضور ٠ وقرر مراقب الانتاج الاتصال به تليفونيا فلم يجده بمحله فقرر صلاح ابو سيف اجراء البروفات دون تصوير فوتوغرافى ٠

وبدأت بروفة الراقصات امام السلطان باشراف السيدة نفيسة الغمراوى ٠ اعترض المخرج على الكومبارس الممثل لدور السلطان وطالب باستبداله عند التصوير بآخر اضخم جسما ٠ وتحمس الكومبارس واعلن انه مستعد للف جسمه بأقمشة تزيد ضخامته فرفض المخرج ، وان واصل به بروفات اليوم ، التى شاهدها معه مدير التصوير وحيد فريد وحضرها أيضا شفيق أبو عوف ٠ واتفق المخرج ومدير التصوير مع شفيق أبو عوف على تقسيم الراقصات الى قسمين متساويين اى كل منهما ثمان راقصات وكل قسم له رداء خاص اتفقوا عليه ٠

وخرج صلاح أبو سيف وأخذ بقية العاملين فى الانسحاب بينما انطلقت المياه من الصنابير داخل البحيرة حتى تكون ممتلئة يوم التصوير ٠

١٩٦٥/١٠/٣٠

واصل الانتاج والمساعدان مع العمال أنجاز الاستعدادات امس الجمعة ، ليبدأ التصوير اليوم كما تقرر من قبل ٠ لكن المخرج امر بالغائه وتاجيله الى الغد حتى تتم الاستعدادات تماما كما يجب ، على أن تجرى بروفة كاملة اليوم مماثلة ليوم التصوير ٠

امتدت المقاعد والموائد ٠ امتلأت البحيرة وسط القصر ٠ انتثرت فيها بعض البالونات ٠ وعلى أحد الجوانب رصت ثلاث قوارب ٠ وفى الناحية الاخرى تم اقامة القنطرة الخشبية بين الشرفة وساحة الرقص ٠ أخذت الكشافات مكانها وان كان المشرف على الاضاءة ما زال يضبطها مع مدير التصوير ٠

سأل المخرج عند أول قدومه عن المصور الفوتوغرافى فاخبروه أنه جاء ولما علم بتأجيل يوم التصوير عاد ، فامر المخرج باحضاره فى الحال وبأى وسيلة ، وتكفل مراقب الانتاج بمهمة احضاره ٠

جاءت السيدة بهيجة حافظ كاملة الملابس والمكياج انتحى بها صلاح ابو سيف احد الاركان واملاها بنفسه الخطبة التى ستلقيها فى الحفلة ٠ كانت تقوم بدور أحدى سيدات الطبقة الراقية ممن لا يجدن العربية ، فامرها بكتابة الخطبة بالحروف اللاتينية ثم اخذت فى القائها امامه عدة مرات مع مراعاة توجيهاته ٠ وكانت تلقيها بلكنة اجنبية اعجبت المخرج ٠

ترك صلاح ابو سيف بهيجة حافظ تراجع الدور وأخذ مدير التصوير يشرح له سير الحركة والتصوير والتقطيع ومايطلبه

ـ سيدخل من الباب محجوب ٠٠٠ ويمر من هنا ٠٠ هناك عدد من البنات سنصوره من الظهر ٠ والظهر مكشوف ٠

ويلتفت الى مساعديه قائلا :

ـ لا بد أن تحضروا اثنين أو ثلاثة ويلبسن فساتين مفتوحة من الظهر ٠

ثم يواصل شرحه لمدير التصوير وهو يشير الى أماكن مختلفة ٠٠

ـ من هنا ناخذ لقطة عامة ٠٠٠ ومن هنا لقطة من نظر محجوب ٠٠٠ وهنا يقعد محجوب ويظهر فى الخلفية كل حركة الحفلة ٠٠٠

ظل مدير التصوير يستمع الى المخرج وينتقل معه من مكان الى آخر حتى انتهى تماما من كل تفصيلاته ثم سأله عن موعد تصويرها ٠٠٠ اجاب المخرج :

ـ غدا

ـ لكننا ضبطنا الاضاءة لتصوير الرقصة ٠

ـ لا مانع ٠٠ نصور الرقصة غدا ٠

وسأل عن الفتيات اللاتى سيعزفن على الآلات غدا فلم يجدهن فاتفق على احضارهن من معهد الموسيقى العربية ٠ وكذلك احضار كومبارس يرتدون زى العساكر القديم للوقوف على الباب ٠ وتاكد من وجود الركن الشرقى بالشرفة ٠

ارتدت الراقصات ملابسهن التى اتفق عليها أمس لكل ثمانية زى معين ، ووضعن الماكياج وانتقلن الى ساحة الرقص وبدأن البروفة تحت اشراف شفيق ابو عوف ٠ واخرج صلاح ابو سيف نظارته الخاصة التى تحدد له اطار الصورة (محدد رؤية) واخذ ينظر من خلالها من عدة زوايا يختبر بها الكادرات التى سيصورها ٠

واكتشف المخرج ان الفتيات لم يتقن الرقصة تماما فطلب اعادة البروفات حتى يتم اتقانها ٠ وهنا أدخل الاستاذ شفيق ابو عوف تعديلات اخيرة على الرقصة زيادة فى التبسيط ليسهل ادائها كما يجب ٠٠ فحذف بعض حركات كان يصعب على الراقصات الانتظام فيها معا ٠ وعندما كانت الفتيات يقفن صفا لتحية السلطان لاحظ تكدسهن فقسمهن ألى ثمانية فى المقدمة وخلفهن اربعة من كل جانب ٠ وغير وضع اليد فى احدى الحركات فطالب الراقصة بمد احدى يديها جانبا وثنى الاخرى وراء الرأس ، وبعد ان ادت الفتيات الحركة اعترض البعض انها وضع فلاحى لا يناسب الجو التركى المطلوب ٠ واقتنع شفيق ابو عوف وغير وضع اليد الاخيرة من خلف الرأس الى أمام الوجه ٠

وأثناء بروفة الرقص جاء المصور الفوتوغرافى فامره المخرج باخذ صور لحمدى احمد وبهيجة حافظ فى ملابسهما التمثيلية ولم يحضر عبد المنعم ابراهيم لسفره للعراق ٠ وكذلك لم يحضر احمد توفيق ٠٠٠ ثم اخذت عدة صور فوتوغرافية للراقصات ٠ وكن قد اجدن الرقصة بعد اجراء التعديلات الاخيرة عليها ٠ واخذ صلاح ابو سيف فى شرح طلباته للحاج وحيد ويحدد معه زوايا التصوير وعندما انتهت البروفات فى العاشرة والنصف مساء امر ببداية التصوير فى الغد من السادسة والنصف مساء ٠

وصاح المساعد احمد فؤاد بحنجرته القوية لاول مرة يأمر الحاضرين بالانصراف ويعلن أمر المخرج ببداية التصوير الفعلى فى مساء الغد من السادسة والنصف ٠

ومنذ تلك اللحظة تكرر صياح احمد فؤاد عقب انتهاء كل يوم من ايام التصوير حتى اصبح صياحه احدى السمات المميزة لجو العمل ٠ وبعد عدة صيحات يقول فيها « فركش ٠٠ فركش » (بكسر الفاء) ويرددها العاملون فيما بينهم اعلانا بالانصراف ينزوى أحمد فؤاد فى أحد الأركان يكتب « الاوردر » أى أوامر العمل لاستدعاء العاملين الفيلم فى اليوم التالى كل فى موعده ، ويكون اولهم عمال الاضاءة وآخرهم الممثلين الذين يحضرون قبل بداية التصوير بساعة على الاقل ٠

مستقبل الأقصوصة المصرية

ملامحه واتجاهاته



بقلم: صبري حافظ

قلت أن أغلب أقاصيص المنولوج الداخلي في مصر على درجة غير قليلة من السذاجة والبدائية وذلك لسببين أساسيين ... أولاهما أن أقصوصة المنولوج الداخلي تكاد أن تصبح قصيدة ، ليس فقط لاعتمادها على التركيز الشعري القوي بالايحاءات ، ولكن أيضا لاتساع مجال الاختيار فيها أمام الكاتب بصورة كبيرة ، ولذلك التعدد الهائل للجزئيات المتاحة له من جهة ، وللنقلات الممكنة بين هذه الجزئيات والتي تعتمد على التوافقات الصوتية أو على الاستدعاءات الزمنية أو المكانية أو على التسلسل السببي للأفكار والموضوعات من جهة أخرى . والحقيقة أنني لاحظت – أثناء قراءتي لعدد كبير من نماذج هذا التيار الفني – أن اقتراب هذه الأقاصيص من جوهر الشعر يتناسب طرديا مع نضجها ومع قدرتها على الفهم والنفاذ الى أغوار النفس البشرية . وهذا في جوهره مطلب عسير التحقيق وخاصة على شبان لم تكتمل بعد أدواتهم التعبيرية ... وثانيهما ابتعاد كثير من كتاب هذه الأقاصيص عن جوهر الشكل الجديد القائم على غياب الكاتب نهائيا من واجهة العمل الفني ، فنجد في أغلب أقاصيص هذا التيار حضور الكاتب مطلا بصورة مزعجة ، خلال التنظيم السقيم المحكم للجزئيات المبذولة دون الاختيار الشعري منها ، وخلال النقلات الهندسية الواعية بين داخل الشخصية والواقع المحيط بها بصورة سيميترية فجة . **وهذا هو السبب** في أننا نعثر عند أغلبهم على الصورة البدائية للمنولوج كما ظهرت لأول مرة عند ادوار جاردان في قصته (أشجار الغار المقطوعة) – التي قال عنها جويس أنها شهادة الميلاد لهذا الأسلوب الفني – حيث يصبح المنولوج خليطا مشوشا من مدركات الشخصية وتصوراتها وأفكارها ممزوجة من الواقع .

وقبل أن نتناول أعمال الكتاب الشبان الثلاثة ، يحيى الطاهر عبد الله وجمال الغيطاني وأحمد هاشم الشريف ، الذين قلت أنهم يقدمون أنضج حصاد هذا التيار الفني على صعيد الكتابات الجديدة .. أحب أن أرد على هذا الاعتراض الذي قد يثب الى الذهن متسائلا عن الفروق التي تبدو غائبة بين أقاصيص هذا التيار وبين بعض أقاصيص الانطلاق من الفنتازي في ميدان الأقصوصة المصرية موضوع هذه الدراسة . خاصة وأن ثمة نقاط عديدة للقاء بينهما .. غير أن هناك فرقا رئيسيا بين هذين التيارين يتمثل في التصاق الأول بأرض الواقع وافتراق الثاني عنها ، بل

والتناقض معها فى أغلب الأحيان بالرغم من معالجته لها بصورة من الصور ٠٠٠ صحيح أن كثير من أقاصيص الانطلاق من الفنتازى تستخدم بعض صور المنولوج فى بنائها ، الا أن استخدامها له لايشكل جوهر منهجها ، بل واحدا من وسائلها المتعددة لبلورة هذا المنهج ، بينما نجد أن المنولوج — فى التيار الأول — هو جوهر أسلوب هذا التيار وهو فى الآن نفسه منهجه ٠ ولنبدأ الآن فى دراسة أقاصيص أبرز كتاب هذا التيار الثلاثة ، بعد أن تريثنا عند الملامح الفنية لهذا التيار ، وذلك لأهميتها من جهة ولانطماس كثير من أبعادها من جهة أخرى ٠

ومن البداية سنلمس أن ظهور هذا التيار تم فى مصر بأسلوب مناقض للأسلوب الذى ظهر به فى الغرب من ناحية المنطق بصفة خاصة ، فمع أنه يمثل هناك — كما يقول ليون ايدل (٦٦) — تاريخيا رده الى الرومانتيكية وان كان هذا لايعنى العودة الى البطل الرومانتيكى من جديد ، فانه ظهر هنا كوجه من وجوه الواقعية الجديدة فى مدها الأخير ٠ وهذا هو السبب فى أننا نجد أغلب أبطاله منسحقين بصورة أو بأخرى — فقد جاءت الواقعية الجديدة تعبيرا عن البطل المهزوم فى مقابل اهتمام الواقعية بالشخص العادى — يعانون من القهر والاحباط والعجز المرضى عن تحقيق أنفسهم ٠

عند هؤلاء الكتاب الثلاثة نجد أن هذه هى الملامح الغالبة على البطل ٠٠ ففى أقاصيص يحيى الطاهر عبد الله نلمس هذه الظاهرة بصورة واهنة نسبيا عنها عند زميليه الا أننا لانفتقدها ٠ فهذا البطل المنسحق المقهور بفعل عشرات الجزئيات والظروف الخارجة عن ارادته هو الذى يطل علينا من **(قابيل الساعة الثانية)** (٦٧) وهو أيضا الذى يسفر عن نفسه فى (رحلة السنوات السبع) (٦٨) و (الثلاث ورقات) (٦٩)، صحيح أننا نجد هذا البطل وقد اكتسى بثياب جديدة تحجب الكثير من توهجه فى أقاصيصه الأولى مثل (محبوب الشمس) (٧٠) و (ليل الشتاء) (٧١) و (طاحونة الشيخ موسى) (٧٢) ٠٠ الا أننا نلاحظ أن الأقاصيص الثلاث الأخيرة — من حيث زمن كتابتها — والتى أطل عبرها هذا البطل أكثر نضجا من الثلاث الأولى وأرهف شاعرية ، ولهذا فاننا سنركز عليها بصورة أكبر ٠

فى (قابيل الساعة الثانية) نحس بالأبعاد الاجتماعية لمأساة هذا البطل المنسحق تحت ركام التفاصيل العديدة والمتناهية الدقة والتى تضغط على بطلها (كمال) فتدفعه الى محاولة طلب يومين أجازة من عمله ، غير أن اللوائح والقوانين المعلقة فى عقارب الساعة الثانية ، تنتصب له كقابيل محاولة تكرار جريمة القتل الأبدية من جديد ٠ والقصة ليست سوى منولوج طويل يأسر داخله الكاتب تلك اللحظة التى هم فيها بطله بطرق باب حجرة مديره طالبا منه أجازة لمدة يومين ٠ وبيده ورقة بيضاء حقا ، لكنها مكتظة بآلاف الكلمات اللامكتوبة ٠٠ بالصداع الرهيب الذى يدق رأسه مع موجات الدعاية والأحاديث المكرورة عن الكرة والأغانى ، وبمأساة أخته عواطف التى يريدون تزويجها ، وهى مازالت تحبو على اغنيات عبد الحليم حافظ ، الى واحد فى سن أبيها ، وبغباء اللوائح وجهامة القوانين ، وبخبث الموظفين وخوفهم ولامبالاتهم ٠٠ بكل هذه الأشياء العديدة التى تقف كشواهد على أحقيته فى الأجازة ليرتاح ولو جزئيا من عناء بعضها ، تمتلىء صفحته البيضاء لترسم لنا صورة واضحة لانسحاقه تحت وطأة هذه الجزئيات العديدة الضاغطة التى تلتقطها بمهارة وتركيز شعريين ، وتنتقل بينها بايقاع سريع مهدت له لحظة التوتر الحادة التى انطلقت منها القصة ٠ مستعملة كمية هائلة من عناوين الصحف والمأثورات الاعلانية والأحاديث الاعلامية ، لتنقل لنا ملامح الاطار العام الذى تدور فيه هذه المأساة الفردية والتى تخرج بها من نطاق الذاتية الى آفاق العمومية الرهيبة والمقدمة برهافة وذكاء فنيه ٠

وهذا أيضا هو ما نعثر عليه بصورة أكثر توفيقا فى (رحلة السنوات السبع) وبدرجة أكثر شاعرية ورهافة فى (الثلاث ورقات) ففى هذه القصة الأخيرة نلمس بوضوح تطور الكاتب وجنوحه الى التركيز الشعرى الذى يختار بحساسية أكثر الجزئيات المبذولة له ، دون أن يتعثر أحيانا فى كثرتها المهوشة كما حدث فى(قابيل الساعة الثانية) صحيح أنها لاتخلو تماما من الاستطرادات العقلية اللامطلوبة والمحاجات المنطقية الساذجة وخاصة فى الورقة الثانية (الشايب) غير أن هذه الاسترسالات اللامبررة لاتنال كثيرا من شاعرية الأقصوصة ورهافتها ٠٠والحقيقة أن الشاعرية والتركيز لاينصبان فقط على أسلوب التناول ولكنهما يطلان كلية من بناء الأقصوصة الناضج بالتركيز ، فلا نعثر فيها على أى مقدمات تمهيدية ، بل يكشف لنا الكاتب عن ورقاته

الثلاث فى لحظة واحدة ودونما أى تدخل منــــه أو تعليق .. كل من الشايب والبنت ســادر فى عالمه غارق فى همومه ، مكتف بوحدته عن عدم فهم العالم الخارجى له ، بينما يسفر قلق الولد عن نفسه من خلال مراقبته لهما ، الممزوجة بمنولوجه الداخلى وحركات أصابعه القلقة العابثة بأزرار الترانزستور، كل منهم يمضى فى رحلته والحياة ماضية بهم جميعا.. أقصد القطار ، كل يفكر بعـــالمه وتلوح على القرب محطته ، أقرب المحطات هى محطة البنت (مصرية.. وللأسم دلالاته) التى تعرف قرب أجلها . فسوف تنزل فى بنى‌سويف بينما يمضى رجاء عمر هاشم الى تيتى حتى يدفن عندها ضياعه ، ويمضى مجاهد أبو دراع الى ابنه محمود حتى يطمئن على أن أيامه لم تذهب هباء وأن النبيضة سائرة فى طريقها لأن تفقس الشهادة الكبيرة التى ضيع من أجلها الأفدنة وعرق الأيام الصعبة .. ومن البداية سنلاحظ أن كل ورقة من هذه الورقات الثلاث تتكشف عن لون من ألوان العجز والقهر والاحباط ، وأن الورقـات الثلاث تشكل فى مجموعها لوحة عريضة لهذه الحالة.. فالولد يقدم تكثيفــا للاتحقق والاحباط الجنسى ، والشايب يبلور نوعا من الغربة و فقدان الفهم ، أما البنت فانها صورة مجسمة للخوف والرعب وفقـدان الأمان .. والكاتب يقدم لنا هذه اللوحة العريضـة بصوت شعرى خافت ودونما زعيق ، وبلمســــات مركزة موحية تترك التجربة وحدها لتشف عما فى داخلها من امكانيات عديدة للفهم والاكتشاف .

وهذا أيضا ما نعثر عليه بصورة أخرى عند جمال لغيطانى .. صورة زاعقة نوعا وفاقدة لهذا الهمس الشــعرى وان كانت مكتظة بعشرات الدلالات والايماءات الموحية والجزئيات العديدة الراغبـــة . عقليا — فى اضفاء نوع من العمومية على التجربة واعطائها طابعا حضاريا ، مما يحيل الاقصوصة لديه فى كثير من الأحيان الى هيكل عظمى لموضوع تصلح المقالة وسيلة لعلاجه . لا نجد هذا الاتجاه فقط فى بناء الاقصوصة عنده بل يسيطر أيضا على منهجه فى اختيــار التجارب .. فعند ما يقـدم قصتـه (حكايات موظف صــغير جدا) (٧٣) تسـتهويه التجربة فتغريه بتكرارها واستقصاء أبعاد الجانب المعاكس منها فيكتب (حكايات موظف كبير جدا)(٧٤) .. بل ان هذ الرغبة العقلية فى التعميم ومواكبة الكثير من قضايا العصر وموضوعاته ، تجنح به فى أحيان كثيرة الى معالجة تجارب بعيدة عنه ودون أن تتوافر له بها الخبرة التى تثرى العمل وتمده بالصدق كما فى (رسالة فتاة من الشمال) (٧٥) و (جدران الليل الآســـيوى) (٧٦) ففى هاتين القصتين — برغم جودة أولاهما — نحس بان خبرة الكاتب بتجربته خبرة سماعية فقط . وهذا ما يفقد القصة القدرة على اقتناص اللحظة الشعرية المركزة والاقدر على الايحاء . صحيح أن الاهتمام بموضوع التجربه مطلوب فى العمل الفنى ، ولكن لابد أن يرافقه اهتمام مماثل باسلوب معالجة التجربة لأن هذا الاسلوب جزء من الموضوع ذاته وليس زركشــة مكملة له . لهذا فاننا نجد أن أقاصيصه التى رافق فيها الاهتمام بالتجربة الاعتناء بالطريقة التى تكشف بها هذه التجربة نفسها للقارىء . اســــتطاعت أن تقـدم لنـا أعمالا مقنعة تتدرج من العـادية فى (أمى) (٧٧) و (فى الليل) (٧٨) و (من القاهرة الى الزقازيق) (٧٩) و (القلعة) (٨٠) الى النضج والاجادة بل ان خبرته بالتجربة فى هذه الاقاصيص تميل به الى البساطة والتركيز مع مراعاة توافق المنولوج الذى يقدم به القصة مع نوعية الشخصية وطبيعتها ، ومن هنا اكتست الهياكل العظمية لهذه الاقاصيص بشرائح من لحم الحياة تتدرج بها بين الهزال والامتلاء .

ففى (أخبار هامة جدا) نلمس خبرة الكاتب بموضوعه واختيارة لاكثر الزوايا ملاءمة لعلاجه . فهو يلتقط لنا (محمد أفندى) هذا الموظف الصغير القابع فى قاع السلم الوظيفى فى لحظة نادرة من لحظات حياته .. لحظة عودته الى منزله بعد أن عثر على جريدة المدير المنسية ، ويقدم بســخرية تشيكوفية سعادته بالجريدة وتيهه بها فى الاتوبيس، ممهدا بهذه الســخرية الشــفافة لموجة الانسحاق العاتية التى سيغرق فيهـــا (محمد أفندى) فى ضجعته القلقة بعد الغذاء اليومى المكرور ، عندما يستغرق فى التهام أدق أخبار الجريدة وتفاصيلها ... هنا سينهض عالم كامل بمقابل عالمه الواقعى الكابى عالم يراق فيه الضوء بلا حساب ، وتتخاطر فيه الجنيهات مزهوة بكثرتها ، معمقة أبعاد الظلام الذى تغمر حياة البطل ، والجفاف الذى يســـيطر عليها . فحن لا نلتقط الأخبار من فوق صفحات الجريدة ، ولكنها تطل بعد أن تدور داخل عقل محمد أفنــدى أو تصــطدم بالقيم الاجتماعية القابعة فى تلافيفه . فالقصة هى المنولوج الذى يدور فى داخله أثناء مطالعته لها . والذى تطل خلاله كل تفاصـيل حياته وواقعه الداخلى والخارجى معا ... رغباته البسيطة المحيطة ، وأحلامه المشروعة التى تلوح تحت وطأة واقعة الرازح كالأمنيات . وتفاصيل حياته التى يسيطر عليها التكرار والملل ، والجـو

الخارجي الآسن الذي يحيط به والذي ينفث فيه سموم اليأس .. عبر كل هذه الجزئيات التي ترافقها الميلو دراميه أحيانا ، تتوهج اللحظة الفنية في أيدي الكاتب لكنه ما يلبث في السطور الأخيرة من القصة أن يكبت هذا التناقض في محاولة منه لحله بصورة خاطئة ، دون أن يمد له حبال التوهج والنمو . فلولا السطور الاخيرة لاستطاعت الاقصوصة ان تعثر لها في أعماق كل قارئ على امتداد خاص يهب العمل الفني دوره الحقيقي في مساعدة القارئ على اكتشاف المساحات المعتمة والغامضة من نفسه وواقعه معا .

وهذا أيضا هو مانجده بصورة أكثر بساطة وتركيزا في (خديجه) .. لان المنولوج في هذه القصه يتوافق مع طبيعة الشخصية من كافة الوجوه .. من ناحية اللغة توتر أو بساطة ومن ناحية التنقلات التي تميزت بالعفوية والليونه ، ومن ناحية المزج أيضا بين الخارج والداخل برقة ويسر .. لكل هذا تميزت هذه الاقصوصة بالتركيز ، وأبرزت التناقض بين الوعود البراقه والواقع الكابي من جهة ، وبين تفاصيل المأساة والحلم البسيط المشروع بحل تناقضاتها من جهة أخرى .. والحقيقة أن عنف مأساة خديجة في هذه القصة ترتوي من بساطتها المتناهية ومن السذاجة الريفية التي تهب هذه البسالة التي ينشرها حولها صاحب القصر المهيب .. ومن ثم قطعت هذه الرحلة الطويلة زادها الصبر واللقيمات البسيطة لترفع اليه شكواها ، هذه الرحلة التي تمخضت عن انقشاع الغشاوة من فوق خديجة .. والقصة لا تقف عند هذا بل تمضي بالتناقض حتى ذروته متخلصة من العيب الذي وقعت فيه الاقصوصة السابقه في سطورها الاخيرة ، عندما أطلقت خديجة قبضة الوحل في وجه القصر المهيب المدثر بالصمت . ثم مضت بخطاها البطيئة المريضة .. في هذه الاقصوصة وسابقتها نعثر على انضج ما وصلت اليه معالجة جمال الغيطاني للاقصوصة . وهي معالجة تعد بأن باستطاعتها أن تقدم الكثير لو تخلت عن هذا « الاسهال » في الانتاج والتكرار في التجربة . ووجهت للبناء واللغة قدرا يفوق ما توجهه من الاهتمام للفكرة ، دون أن تتخلى عن الاهتمام بهذه الاخيرة .

أما عند أحمد هاشم الشريف فاننا نجد صورة مخالفة .. فاذا كان أسلوب المنولوج الداخلي هو الأسلوب الاثير لدى يحيى الطاهر وجمال الغيطاني منذ البداية ، والذي أطل واضحا في أعمالهم منذ أولى أقاصيصهم . فان أحمد هاشم الشريف لم يبدأ به ، لأنه بدأ بالبناء السردي التقليدي الذي فاز من أجله بالعديد من جوائز المنابر الرسمية !!!. ثم أخذ في مرحلته الاخيرة وحدها يؤثر المنولوج الداخلي أسلوبا للتعبير والبناء الفني معا . صحيح أن هذا الأسلوب بدأ يطل بوجهه تدريجيا ؛. فبعد أن كانت الاقصوصة تعتمد لديه على السرد التقليدي تماما في (الوهم) (٨٤) و (غموس .. لحامد)(٨٥) بدأت في المراوحة بين هذا الاسلوب وأسلوب المنولوج الداخلي في (الذباب لا يموت في الطين) (٨٦) و (نهاية السباق) (٨٧) ثم استخدمت الاسلوب الاخير وحده في الاقاصيص الاخيره بل وجنحت به الى آفاق شعرية رحيبة في بعضها وخاصة في (العربات قادمة) (٨٨) و (الفرق في النهر) (٨٩) وان فقدت لهذا التحليق الشعري في (تحت المطر) (٨٩) و (اللصوص) (٩٠) و (عابر الطريق) (٩١) و (النقط والدوائر) (٩٧) و (رجل القش) (٩٣) دون أن تهبط الى حضيض النثرية البغيضة في معظمها .

ومن الوهلة الاولى سنعثر عنده على الوجه المناقض لجمال الغيطاني لانه يوجه جل عناية للبناء مقابل اهتمام جمال بعمومية الفكرة .. ولهذا نعثر لديه على ثياب موشاة فضفاضة تختفي في داخلها أفكار متناهية الصغر ... بل سنلمس عناية واضحة ببناء القصة تصل في أحيان كثيرة الى حد البناء الهندسي المهيب الذي لا تقبع في داخله سوى أشباح أفكار هزيلة وساذجة .. والحقيقة أن تجارب هذا الكاتب مع الشكل لم تذهب هباء ، فانني اعتقد انها قد شحذت قلمه للخلق الفني الذي يمكنه أن ينجزه في المستقبل اذا ما وفق في العثور على موضوع جيد وفكرة عميقة . واذا ما خرج عن حدود الذاتية الضيقة وحاول أن يعبر فوق جسد هذه الهموم الذاتية الى القضايا العامة ذات الابعاد الاجتماعية الواضحة . والتي تستطيع وحدها أن تكون صدورا حقيقيا عن اللحظة الحضارية التي يعيشها ويعبر عنها .. فالمتتبع لقصص الشريف قبل اعتماده على المنولوج الداخلي كمنهج للتعبير وحتى بعده ، يلمس افتقار هذه الاقاصيص على كافة مراحل تطورها الى الرؤية الواضحة التي يمكن القول بأن الكاتب يعتنقها .. صحيح أنه سيلمس نضوجا فنيا مستمرا يصل الى ذروته في (اللصوص) و (الفرق في النهر) و (العربات قادمه) بعد أن وفق الى صورة ناضجة

من صور المنولوج ، ولكنه سيفتقر الى بلورة الفكرة أو نضــوجها . لا تنجو من هذه الســـمة أغلب أقاصيصه .. حتى الجيدة منهــا . نلمس هــذا واضحا فى (عابر الطريق) و (النقط والدوائر) و (تحت المطر) و (رجل القش) برغم ضعف هذه الاخيرة وهبوطها عن مستوى الاقاصيص السابقة .. وســنحاول أن نبرز هذه الســمة من خــلال معالجتنا التطبيقية لاحــدى هذه الاقاصيص .. ولتكن آخرها حتى لا يظن أننا نعمد الى أقاصيص المرحلة الاولى حتى نؤند وجهة نظرنا .

ففى (عابر الطريق) نعثر على كل هذه الملامح واضحة .. منهجه فى استعمال المنولوج الداخلى بحيدة سردية تقحم عليــه شرائح كبيرة من الخــارج وتحيله الى سرد عقلى بعيد عن انسياب المنولوج وتدفقه الذى نحسه فى أقاصيص يحيى الطاهر عبــد الله مثلا .. فالقصــة برغم طولها وولعها بسيميترية البناء ، وبالتنقل بين شرائح متعددة فى داخل الشخصية وخارجها الا أنها تقدم لنا فى النهاية توهج اللحظة النفسية المليئة بالخوف والتردد والتى يعيشها بطلها فى انسحاقه العاجز عن السفر الى الاسكندرية حيث مزيد من ضوء الشمس والهواء . بالرغم من أنه قد قرر هذا السفر عشرات المرات . وهو شخصية منفصمة وسوداوية دونما تبرير فنى لحالتها تلك .. تعد كل يوم درجات السلم خوفا من أن تغوص العمارة فى الارض كما حدث لعمارة شارع رمسيس ويتسلط عليها احساس وهمى بأنه مراقب ومحاصر بسخرية البواب والكناس الموهوب العظيم — كما تسميه — ولا تستطيع القصة أن تهب هذه المخاوف أبعادا عامة ومن ثم تظل القصة محصورة فى نطاق التصورات المرضية لشخصية ســـوداوية تعانى من الانفصام . بل ان القصة كلها تدور فى اللحظة التى لمس فيها أحهم بأصابعه كتفها ليستوقفها وهى تعبر الطريق . هذه اللمسة التى توقظ فى داخلها كل هذه الأوهام المرضية دون أن توحى أبدا بأن لهذه الاوهام جذورا فى أرض الواقع أو أى روافد منه . فى هذه اللحظة التى تبرر فنيا بعض ما يحدث فى القصــــة ، تدور كل هــذه الاوهــام فى داخل الشخصية ، يختلط فيها الواقع بالحلم بالكابوس . وتقبل الجزئيات على ذهن الشــخصية بناء على استدعاءات عقلية من الكاتب وترتيبات مسبقة معه . تسجل مهارة الكاتب حقــا ولكنها تصيب القصــة بالجفاف وتجهز على توهجها وحيويتها .

غير ان هذا الترتيب العقلى الصــارم يغيب عن أفق (العربات قادمة) فيحيلها الى قصيدة شعرية مركزة تكشف حالة العجز والانسحاق الرهيبة التى جاء هذا الاسلوب الفنى تعبيرا متساوقا معها . ومن هنا كان توتر اللغة وانيساب التداعيات فى هذه القصة انعكاسا لحالة العجز التى يعانيها البطل ..

هؤلاء الكتاب هم أنضج الكتاب استعمالا للمنولوج الداخلى كأسلوب أساسى لبناء الاقصوصة . وبرغم تعثر بعضهم فى مزالق هذا الاسلوب الخطرة ، الا أنهم يعدون بأن باستطاعة الاقصــوصة المصرية أن تخوض على أيديهم مغامرة خصبة فى المستقبل بعد أن يســاهم الاستمرار فى انضاج أعمالهم والاقتراب بها أكثر وأكثر من جوهر الشعر .. حيث تصبح الاقصوصة قصيدة شعرية مرهفة . وبانتهاء الحديث عن هؤلاء الكتاب الثلاثة ينهى حديثنا عن هذا التيار الذى يشى بأن باستطاعته فى المستقبل القريب أن يثرى الاقصوصة المصرية ، وأن يشكل رافدا أساسيا من روافدها الهامة . وان يقترب بهـــا من تحقيق حلمها فى أن تكون أكثر الفنون بلورة للملامح اللحظة الحضارية التى تعيشها والتى تصدر عنها .. ولننتقل الآن الى التيار الرابع .

٤ — الحكاية .. مغامرة مع البحث عن طابعنا الخاص

بالرغم من أن مغامرة الاقصوصة مع هذا الاسلوب الفنى لم تشكل تيارا أقصوصيا بالمعنى الذى تحدثنا عنه فى الاقسام السابقة ، فصــاحب هذه المغامرة كاتب واحد هو صبرى موسى فى حكاياته (٩٤) فان جدية هذه المغامرة وطرافتها تفرض علينا الا ننصرف عنها . بل وتوجب الاهتمام بها بقدر كبير ، خاصة وأن جذور هذا الاسلوب الفنى تمتد فى أعماق الزمن لمسافات أبعد بكثير من تلك التى تمتد اليها جذور الاقصوصة المصرية كلهــا .. بل هى فى الحقيقة همزة الوصل المفقودة بين هذه الاقصوصة الحديثة وبين جذورها العربية فى النوادر والمقامات القديمة .

ذلك لأن (حـــكايات صبرى موسى) .. تلك « الحكايات الدنيوية المزدحمة بالحوادث والمفاجآت .. حكاية للضحك وحكاية للبكاء » كما يقول فى بدايتها تنهل من المقامات العربية القديمة وخاصــة تلك التى خلفها لنا بديع الزمان الهمذانى والحريرى وابن شرف الأندلسى ، وكذلك من نوادر الجاحظ وأبى على القالى البغدادى وغيرهم .. بل ان المتتبع لتطور المقامة العربية منذ نشأتها فى القرن الرابع الهجرى حتى اليوم ، يعجب لبعدهــا عــن ذهن القارىء والكاتب معا فى هذه الايام ، بالرغم من أن حلقات تطورها تكاد تتصــل على مد هذه القرون

العشرة .. اذ نستطيع العثور على أشكال مختلفة منها لدى أعـــلام أواخر القرن الماضي ومطلع القرن الحـالى ، مثـل على مبارك وناصيف اليازجى وعبد الله فكرى وابراهيم المويلحى وغيرهم ٠٠ قلت أن هذا الاسلوب الفنى ينهل من المقامة العربية وانه يحاول أن يعيد الدماء الى عروقها التى نضبت منـذ ما يقرب من نصف قرن وبأسلوب يتواءم مع طبيعة العصر الذى ظهر فيه .. صحيح أن الحكاية تقدم الحكمة أو الموعظة فى نهاية القصة عارية ومصـفاه - فى أحيان كثيرة - كما كانت تفعل المقامة القديمة لكنها تحاول أن تقدمها بأسلوب عصرى يستخلص عصارة القصة برشاقة ليقدمها الى قارىء القرن العشرين المجهد فى برشامة صغيرة بعد ما يروح عنه بطرافة الحكاية ٠ وفى أحيان أخرى يحاول أن يصل الى هذه الموعظة أو الحكمة تسلقا على هموم القارىء وفوق سيقان المشاكل العامة التى يعانى منها ، بل انه يجنح فى أحيان ثالثة - وهذه أنضـجها - الى تقديم الموعظة المبتغاة من خلال التناقض الصارخ غالبا الهامس أحيانا ، الذى تشى به المعارضات الزاعقة بين الجزئيات ، وان كان يؤثر فى أحيان كثيرة الوقوف فى جانب « النكته » (٩٥) من هذا التناقض دون خلفيته الاجتماعية أو ابراز مضمونه الفلسفى فى اللحظات التى تتاح له فيها ذلك ٠٠ غير أن هذا لا ينفى وجود مثل هذه الايماءات فى أحيان قليله كما فى (شعبان مات فى الشارع) و (سعديه وقعت من البلكونه) .. والحقيقة أن جذور هذه الصور الثلاثة فى تقديم الحكمة أو الموعظة تضرب فى أرض المقامة العربية القديمة منذ فجر ظهورها عند بديع الزمان الهمذانى ثم تألقهـــا على يدى الحريرى وابن شرف الاندلسى ٠٠ فى كل هذا يتفق كثيرا مع المقامة ، لكنه ما يلبث أن يختلف عنها فى عدم احتفائه بجزالة اللغة ورصانتها ، ولا بالتلاعب البارع بالألفـاظ الذى بلغ ذروته فيها على يدى الزمخشرى والحريرى الذى كان يأتى بجمل قصيرة نقرأ من أولها كما نقرأ من آخرها فترتيب حروفها حول الحرف المركزى واحد من الجهتين . عند صبرى موسى نفتقد هذه المهارات اللفظية وان كنا نعثر بمقابلها على وجه عصرى من وجوه اللغة . خلقته السهولة الصحفية الجانحة باستمرار نحو البساطة المتبلورة فى الهزال اللغوى أو بمعنى آخر قلة عدد المفردات المستخدمة بصورة واضحة . والمطعمة كثيرا وايثارا للسهولة أو الايقاع بمفردات من اللغة العامية .

الى جانب هذا الرافد الهام الذى ترتوى منـــه الحكاية ، فان هناك منهلين رئيسيين آخرين تنهل منهما هذه الحكايات بجانب اســتفادتها من شـكل المقامة ٠٠ أولهما هو الريبورتاج الصـــحفى الفنى (الاوشرك) وثانيهما هو القصة القصيرة الحديثة . فمن الريبورتاج الصحفى تأخـذ الحكاية عناوينها الطويلة الجذابه التى تدفع القارىء دفعا الى قراءتها بخفه دمها تارة وبما تثيره من حب للاستطلاع تارة أخرى ٠٠ مثل (الأفندى الذى ضحك على الحصان) و (السيدة التى ٠٠ والرجل الذى لم) و (البنت الفلحوسة وحقوق النساء) و (الشيخ صابر يمشى على الماء) و(الخباز وزوجته التى تخرج كل يوم) و (أهمية أن يكون لسان الانسان طويلا) و (الطباخ والسيدة التى تحب غير زوجها) و (الشاعر سرق طربيزه وكرســيين) ٠٠ و ٠٠ الخ ٠٠٠٠ من الريبورتاج تأخذ الحكاية هذه العـــاوين الطريفة ، ومنه أيضا نستفيد بأسلوب البناء القائم على تجميع الجزئيات ببســاطة ومباشرة للايحاء بما يريد أن يقدمه الكاتب ٠٠ وهذا الأسلوب ليس منهجا فى البناء فقط ولكنه منهج فى الرؤية أيضا ٠

فالحكاية تعتنق الفرضية القائلة بأن ثمة رباطا خفيا يربط بين مجموعة الاشياء المتنافرة ، مهما لاح للنظرة السطحية من انعدام هذا الرباط أو حتى استحالته . ويأخذ هذا الرباط فى أغلب الاحيان شكلا سببيا ، لا شكلا تركيبيا ، بينما الشـــكل التركيبى هو الأكثر عمقا ونضوجا وخاصـــة على الصعيد الفلسفى ، ولهذا نجد أن الرباط بين أنانية الست اعتدال وســـقوط سعدية من الشرفة فى - (سعدية وقعت من البلكونة) يأخذ شكل السبب والنتيجة ٠٠ وهذا نفسه هو نجده فى ((الأفندى الذى ضحك على الحصان) بين شجار عبد الحميد أفندى جبر مع زوجته - النتيجة - وعبث بعض الرقعاء بعيدا عنه جدا فى منتصف الليلة الماضية - السبب - وبين الشبهات البوليســية المحومة حول حسن والمصير الفاجع الذى آل اليه جلال الباسوسى فى (سجائر على الحساب) بين الظروف العصبية التى ولد ونشــأ فيها الطفل صابر على أبو حسين وبين نهايته الدامية الساخرة فى (الشيخ صابر يمشى على المـاء) .. وحتى فى الحــكايتين اللتين نعثر فيهما على دراسة فنية للدور الذى تلعب الصدفة فى حياة البشر وفى صياغة قيمهم وعقائدهم (كرامات سيدى ابراهيم) و (شىء ما على رأس رجل) . يخضـع الترابط لهذا المنهج السببى . فنجد أن تواتر المصادفات هو الذى أنجب عملاقية الخرافة فى الاولى ٠٠ وأن المشاجرة التى ولدت

بمحض المصادفة بين عطوة وآخر هى التى أنقذت الطفل الذى سقط من على حافة الحائط فى قلب « قفة » القش .. بين كل هذه الجزئيات المتنافرة يوجد خط واه لا يرى أحيانا ، لكن لجوء الكاتب الى الربط القصصى المباشر بين هذه الجزئيات المتباعدة هو ما يبرز هذا الرباط ويبلور منهجا فى الرؤية والبناء معا .. منهج يستفيد حقا من لريبورتاج الصحفى فى القفز السريع فوق الجزئيات المتباعدة ، والتعبير البسيط المباشر عن أكثر الأمور غرابة وتعقيدا . غير أنه لا يقدم لنا بذلك تحقيقات صحفية بل أعمالا فنية ناضجة ومتميزة .

فهو يستفيد أيضا الى جانب ارتوائه من المقامات القديمة والتحقيق الصحفى من آخر منجزات الاقصوصة الحديثة . لهذا نجد لديه استخداما لأغلب الأساليب الفنية المستعملة فى بناء الأقصوصة . فهو يلجأ الى المنالوج الداخلى كما يستعمل أسلوبا السرد العادى ، والاعتماد على الخارج وحده كما فى كثير من الحكايات ، والمزاوجة بين الواقع الخارجى الذى تعيش فيه الشخصية وواقضها الداخلى ، والرواية بالضمير ، الأول ، والتقاط شرائح متعددة من الحدث والتنقل بينها بليونه تركز على تنويعاتها النغمية ، واستخدام المأثورات الدعائية والعناوين والأخبار الصحفية ، والتركيز على دور الحوار فى تجسيد عمليات التحول الموقفية لدى شخصياته .. وغير ذلك من أساليب الاقصوصة فى البناء الفنى .. والحقيقة أن استخدام الحكاية لكل هذه الأساليب المتنوعة واستفادتها منها ، جعلت بناءها فضفاضا لا يمكن أسر ملامحه البنائية بسهولة .. بل حتى على صعيد التسمية نجد أن الكاتب يسميها مرة بالحكاية وأخرى بالرواية وثالثة بالقصة ورابعة بالمسرحية ، أثناء عملية القص ذاتها وليس فى معرض التسميات النظرية .. فقد آثر عند التسمية النظرية أن يسميها بالحكاية تخلصا مما قد يوقعه تسميته لها بالأقصوصة ، من مشاكل نقدية . الا أن ذا لا ينفى التصاقها الحميم بفن الاقصوصة وتصنيفها ضمن التنويعات المتعددة لهذا الجنس الفنى .

قلت ان استفاده الحكاية من عديد من الأساليب المتنوعة ساهم فى صعوبة تحديد ملامحها الفنية بسهولة . غير أن هذه الصعوبة لا تطل برأسها الا على صعيد الشكل فحسب . لاننا على صعيد الفكرة نلمس ايثارا واضحا لابراز الأبعاد الاجتماعية وحدها دون أى من الأبعاد النفسية أو الفلسفية للموضوع .. فحتى الموضوعات ذات الطبيعة النفسية كما فى (جرح فى فم الذبابة) و (الطباخ والسيدة التى تحب غير زوجها) أو الفلسفية كما فى (شعبان مات فى الشارع) و (عداد نور للعمارة ٢٧) و (شىء ما على رأس رجل) نلمس خلالها محاولة الكاتب البادية لتجنب أبعادها النفسية أو الفلسفية والتركيز على أبعادها الاجتماعية وحدها.. والحقيقة أن الظاهرة الموضوعية كانت انعكاسا مباشرا لطبيعة الشكل الفنى للحكاية مباشرا لطبيعة الشكل الفنى للحكاية وابنا شرعيا له . فهذا الشكل القائم على المباشرة والبساطة والتناول الاجمالى للجزئيات لا يتناسب أبدا مع متطلبات التحليل النفسى أو الاستقصاءات الفلسفية الرصينه . ومن هنا كان جنوح الكاتب الدائم الى بلورة الابعاد الاجتماعية والى الاصرار على ابرازها .. فهى فى اعتقادى التعويض الرئيسى ان لم يكن الوحيد عن اجتراء الكاتب على أغلب القواعد الفنية للأقصوصة وتحطيمه لها . وهى أيضا البديل التعويضى الذى يقدمه الكاتب ، مقابل خلو عمله مما يدعوه ارنست فيشر ب (السحر) الذى ينبع من البناء الفنى و يطل بصورة عفوية منه .

والحكاية بهذه الصورة انعكاس لشيئين رئيسين .. أولهما طبيعة العصر الذى سيطرت السرعة على كل شىء فيه . وتطلبت صحافته من الفنان العامل بها استجابة سريعة معها أو توافقا بينها وبين الفن على حسابها تارة وعلى حسابه تارة أخرى . فقد ظهرت الحكاية أول ما ظهرت كمصطلح صحفى فنى على يدى احسان عبد القدوس فى حكاياته الاسبوعية (بصباح الخير) كمحاولة منه لتطويع الأقصوصة بناء الأقصوصة للانتاج الكمى السريع الذى يلح اسبوعيا على الكاتب مطالبا اياه بارضاء نهم قارئه المشوق الى الأشياء الخفيفة . وتبلورت أهم ملامحها لديه فى انسيابية القص وسرعة الايقاع فى الحدث وتطعيمه ببعض التوابل العاطفية أو الجنسيه ... غير أن عفوية هذه المحاولة عند احسان كانت فى حاجة الى أن يعانقها وعى ناضج بطبيعة الظروف التى ظهرت فيها والتى استلزمتها، وبضرورة البحث عن بديل يعوض القارىء عن « سحر » البناء الفنى الذى غاب عنه مع اللجوء الى السرد التلخيصى المباشر . ولم يتحقق لها هذا الا على يدى صبرى موسى فى حكاياته تلك ، التى حاول فيها أن يمتاح طقاطيق احسان عبد القدوس الخفيفة الى البناء الفنى الذى يبلور شخصية واضحة متميزة .

وهنا نعثر على العامل الثانى الذى ساهم فى ميلاد

الحكاية ، وهو تملق ذهنية القارىء العادى .. ذلك القارىء الذى يكتفى بمطالعة الصحيفة اليومية أو الأسبوعية ويستمد من طرافة موضوعاتها مادة حديثه . ولا يستطيع صبرا مع الأعمال الفنية أو الأقاصيص العميقة .. ذلك القارىء الملم بعشرات الجزئيات المتناثرة ، والذى تربى على (الحدوته) منذ آلاف السنين .. (الحدوته) التى يخلص منها الى عبرة واضحة ويتنقل فيها بين جزئيات وأحداث متنوعة . والتى نعثر على جذورها القديمة فى حكاية (الفلاح الفصيح) الفرعونية منذ أكثر من خمسة آلاف سنه ، .ويستمر خطها فى النمو والتعمق عبر هذه الآلاف الخمسة فى أساطير الشطار وحكايات ألف ليله وأعمال الأبطال الشعبيين .. هذا القارىء العادى لم يعثر فى الأقصوصة المصرية الحديثة على بغيته ، لأنها تشكل قفزة واسعة من (الحدوته) دون تمهيد سابق . وهذا هو ما يفسر عزوف القارىء النسبى عن قراءة هذه الأقاصيص فلا يتجاوز توزيع مجموعات أشهر كتاب الأقصوصة المصرية بضعة آلاف قليلة ، لا تقاس بحال بتوزيع أى من كتب الأساطير والملاحم الشعبية . ولقد جاءت الحكاية كمحاولة لسد الثغرة الرهيبة التى أوجدتها هذه القفزة الواسعة من جهة ، وللعثور على شكل مصرى للأقصوصة من جهة أخرى .

ولقد لقيت هذه المحاولة اهتمام القارىء وسوف تحظى فى المستقبل بعناية الدارسين لانها واحدة من المحاولات الحقيقية الجادة لبلورة الشخصية المصرية للأقصوصة .

وهذا فى الواقع ما يفسر لنا وقوف صبرى موسى كثيرا الى جانب النكتة من التناقضات التى يعرضها. فمحاولته للتجاوب مع الذهنية المصرية لاتقف عند حدود البناء الفنى ولكنها تتجاوزها الى طبيعة بناء الموضوع نفسه . ولا يمكن عند ذلك انكار أو تجاهل طاقات السخرية الضخمة التى ينطوى عليها الانسان المصرى ، الذى يلتقط النكتة من أعماق المأساة الدامية ويضحك لها .. والحقيقة أننا لا نستطيع أن نجرد اهتمام الكاتب « بالنكتة » والذى يبلغ فى أحيان كثيرة درجة ناضجة من السخرية الشفافة ، من أبعاده الاجتماعية . ففى (الافندى الذى ضحك على الحصان) مثلا تسيطر السخرية الشفافة أحيانا اللاذعة أحيانا أخرى على كل أحداث الحكاية .. بدءا من شجار عبد الحميد أفندى جبر مع زوجته الذى انتهى بمغادرتها للمنزل لأنها استعملت (الصلصة) المحفوظة فى اعداد طعام الغداء .. حتى انفجار فرج ساخطا فى نهاية الحكاية .. مرورا بالفكرة الشيطانية التى قفزت الى ذهن أحد الرقعاء فى منتصف الليل فأعاد عربات الخضار من جديد بعد أن ضحك على حصان المقدمة وضلله .. عبر كل هذا تطل السخرية اللاذعة ، ولكن لا يغيب عنها ابراز النتائج الاجتماعية المترتبة على فقدان المسئولية والتى يصيب رذاذها أسرة عبد الحميد أفندى جبر تارة ، وفرج بائع الخضروات تارة أخرى .

لقد نجحت الحكاية بهذه الصورة فى مغامرتها الباحثة عن طابعنا الخاص .. ليس فقط لانها وفقت فى أن تهب الكثير من القراء نوعا من الرضى والارتياح ولكن أيضا لانها مدت جذور الاقصوصة المصرية الى الارض التى كان لا بد أن تنبت منها هذه الجذور .. أرض التراث القديم والاحتفاء بالروح المصرية الشعبية . وأيضا لانها نجحت فى محاولتها الطموحة لبلورة شكل فنى خاص ، ينتمى حقا الى جنس الاقصوصة ولكنه يستقل بملامحه الفريدة وطابعه الخاص .. غير ان مصير هذه المحاولة الناضجة الهامة معقود على الزمن بصورة أكبر من أى التيارات السابقة ، لانها محاولة فردية من جهة ، ولان كاتبها قد انصرف بعدها عنها من جهة أخرى. لكنها لو نجحت فى أن تشكل تيارا فنيا متعدد الروافد فانها سوف تقوم بدور كبير فى مستقبل الاقصوصة المصرية دون شك .

٥ ـ حفدة التراث .. والامتداد الطبيعى للحاضر :

فى الاقسام الاربعة السابقة درسنا التيارات الجديدة التى تبلورت ملامحها عبر كتابات الجيل الجديد من الشبان . والتى تضع الخطوط الرئيسية الاولى فوق اللوحة الراسمة لمستقبل الاقصوصة فى مصر . غير أن هذا لا يعنى أن هذه فقط هى كل ألوان اللوحة . فهناك تنويعات لونية متعددة لهذه الالوان الاربعة نفسها ، ودرجات مختلفة الوضوح من ألوان أخرى جديدة ، المستقبل وحده هو الكفيل ببلورتها .. وفضلا عن كل هذا هناك قماش اللوحة ذاته .. فكل هذه العناصر مجتمعة هى التى تشكل طبيعة اللوحة التى ستطل علينا كاملة فى المستقبل القريب .. وفى هذا القسم الاخير سنتحسس قماش اللوحة ذاته بعد أن تعرفنا على ألوانها الرئيسية ففوق هذا القماش وحده تقف كافة هذه الألوان وفوقه أيضا تولد كل الالوان التى لم تتضح ملامحها بعد .

والحقيقة أن كل هذه التجارب والمغامرات الفنية لم تولد من الفراغ ، ولكنها ظهرت فوق الارض التراثية الصلبة التى كونها ماضى الاقصوصة المصرية وحاضرها ٠٠ صحيح أن ثمة دوافع حضارية متعددة لهذه المغامرات الفنية الخصبة ، الا أنه ما كان باستطاعةهذه الدوافع وحدها أن تنجبتلك التيارات الخصبة دون أن تكون هناك أرض صلبة تقف فوقها ٠٠ هذه الارض هى ماضى الاقصوصة المصرية وحاضرها • وامتداد هذا الحاضر بين الاجيال الشابة هو فى اعتقادى قماش اللوحة التى تعربد فوقها كافة هذه الالوان دونما خوف من الاتهام بالتقاليع أو غيرها من تهم الحداثة •فاليها أطمأنت هذه الشرائح المتعددة من هذا الجيل ومن ثم غامرت بشجاعة مع التيارات الجديدة • والواقع أن كل هذه التيارات الفنية كانت بصورة من الصور امتدادا لتراث الاقصوصة المصرية وحاضرها • وأن كل هؤلاء القصاصين حفدة مخلصون لهذا التراث العظيم ، وان اتخذ اخلاصهم هذه الصور الفنية الجديدة ٠٠ بل اننا نجد أن كثيرا من أقاصيص هؤلاء الكتاب ـ برغم جنوح بعضها الى هذه الاتجاهات التجديدية ـ قد سارت فى نفس الدرب التقليدى الذى سارت عليه الاقصوصة المصرية فى ماضيها وحاضرها الذى مهد عمه لامكانيات التجديد تلك •

غير أن ما أقصده هنا بالامتداد الطبيعى للحاضر هو: فى الواقع هذه الاقاصيص التى سارت على نفس الدرب التراثى القديم ، والتى كونت بحثها الخطىفيه قماش اللوحه التى ظهرث فوقها كل الالوان الجديدة فى كتابات هذا الجيل ٠٠ ومن خلال متابعة انتاج هط الكتاب الشبان الكبير الذى سار على هذا الدرب التراثى العظيم ، نلمس لديهم نفس الملامح العامة التى بلورتها رجله الاقصوصة المصرية طوال الحقب الخمس الماضية • والتى ترنوى من جنوحها الدائم الى بلورة الشخصيه المصرية فى الاقصوصة والى عرض همومنا الاجتماعية ذات النوعية الخاصة عبرها ، حتى لو اقتضى ذلك كير قالبها الاوربى أو تحطيم بعض مقاييس ذلك القالب • ومن العسير علينا هنا أن نتناول ـ بالدراسة التطبيقية ـ كافة أعمال هذا الرهط الكبير أو أبرز ملامحه ، لأنه يضم عددا كبيرا من شبان الاقصوصة المجيدين مثل الدسوقى فهمى محمد روميش ومحمد جاد وعز الدين نجيب وعبد الله خيرت وعادل ادم وبكر رشوان وضياء الشرقاوى ومحمود بقشيش وزهير الشايب وحمدى أبو الشيخ ومجيد طوبيا وحسن محسب وعبد العال الحمامصى وعباس محمد عباس وغيرهم ٠٠ دون مراعاة أى عامل من العوامل فى ترتيب هذه الاسماء ، فمعظمهم أقاصيص منشورة جيدة ، بل ان من لم يصل منهم الى درجة عالية من النضج والاتقان تعد أعماله بأن باستطاعته أن يبلغها فى المستقبل لو واصل الجهد والمثابرة •

قلت انه من العسير علينا انجاز دراسة تطبيقية لكل أعمال هذا الرهط الكبير من الكتاب الشبان ، ولهذا فاننا سنختار واحدا من أبرز هؤلاء الكتاب وأكثرهم التصاقا بتراث الاقصوصة العظيم ـ على الصعيدين القومى والانسانى ـ واخلاصا له وهو عبد الله خيرت لندرس هنا أعماله ونتعرض من خلالها على الملامح العامة لهذا الامتداد الخصب لتراث الاقصوصة المصرية وحاضرها ٠٠ ومن البداية سنلاحظ أن عبد الله خيرت كاتب شحيح الانتاج ، وسنجد أنه يكتب القصة الواحدة فى شهور عديدة يعكف عليها خلالها يوميا ولساعات طويلة ، باعثا الصورة الكلاسيكية للفنان ، ينتقى الالفاظ بعناية فائقة ويعاود صياغة الجملة مرات عديدة • ربما لاحساسه بأنه يكتب عملا فنيا على الاسس التقليدية ومن ثم عليه أن يتريث طويلا عن كل كلمة فيه • فليس لديه اندفاعة التجديد التى لاتحفل فى طريقها بكثير من الاشياء والقيم المتعارف عليها فنيا • ولكنه يعانى من الاحساس بفداحة المسئولية الفنية ، احساسا يبهظه فى كثير من الاحيان ، بل ويوقفه عن الكتابة فى بعضها ٠٠ هذا من ناحية ، ومن ناحيه أخرى فسوف نلاحظ اهتمام عبد الله بالزوايا التشيكوفية من الاحداث والشخصيات ان صح التعبير • وهذا ما يدفعه الى الاحتفاء بالجزئيات المتناهية الصغر ، التى تسجل أدق الخلجات والتصرفات وأبعدها عن مدار العين العادية ، وهذا ما يجعلنا نفاجأ فى بعض الاحيان باكتشافاته وان كان يدفعنا فى بعضها الآخر الى الاحساس بفجاجتها•

وقد ألقى هذا الاهتمام بالزوايا التشيكوفية ظلاله على موضوعات أقاصيصه ، فنجد أنها فى معظمها لقطات شعرية لمواقف متناهية الصغر فى حياة أبطاله ٠٠ كاللحظة التى تعثر فيها كاشفة الطلاسم عن مفتاح السر الذى أرقها فى (قارئة الغيب) (٩٦) أو تلك التى تضبط فيها الام بعد أن ارقتها الهواجس زوجها قلقا هو الاخر على انقطاع رسائل ابنه برغم تجهمه الظاهرى أمامها فى (ابنه) (٩٧) أو تواتر

الافكار والخواطر وسط الصمت والوحدة على سجين عقب زيارة زوجته له فى (ليست جريمة) (٩٨) الى الحد الذى تنتهى به خواطره الى يقين جازم بخيانتها. أو تلك اللحظة التى يقف فيها أحد الموظفين خطيبا فى حفل زواج زميله وعينه على المدير الذى حضر الحفل فى (الخطأ) (٩٩) ثم يدرك فجأة فداحة خطئه هو اذ بقى حتى منعطف الاربعين دونما زواج . أو تلك المتابعة التشيكوفية الساخرة لاحلام انسان بسيط فى لحظة يكتب فيها رسالة فى (وجه الملاكم) (١٠٠) دون أن تطارده أشباح واقعه الرهيب متبلورة فى صورة هذا الملاكم المعلقة برغمه على حائط الحجره المشتركة فوق سرير زميله فيها . أو مصاحبته الحساسة لذلك الموظف الصغير فى رحلته العبثيه لتحقيق حلمه المشروع المستحيل معا فى أجازةصغيرة على شاطىء البحر فى (الاجازة) (١٠١) . أو نفس المتابعة لذلك التغير الذى انتاب ناظر المدرسة فأخرجه من سلبيته البغيضةفى (الاطفال) (١٠٢) . أو لتكاثر الجزئيات الصغيرة حول مدرس مثقف ارحالم بعالم المدينة الرحيب ، الى الحد الذى كيفته فيه مع ظلام (الكهف) (١٠٣) الذى قبر فيه فعجز عن الخروج منه عندما لاح له الباب مفتوحا وواعدا بالنور . وغير ذلك من المتابعات الشعرية الاخرى التى نعثر عليها فى (وراء الزجاج) (١٠٤) و (الاشياء تدور) (١٠٥) .

وقبل أن نتناول بالتفصيل بعض هذه الاقاصيص نحب أن نشير الى تلك الملاحظة الاولية التى تطل من عناوين أقاصيصه ومن طبيعة بنائها .. فمعظم العناوين تميل الى التلخيص التقليدى للحدث أو الموضوع والذى هو واحدة من السمات الغالبة على الاقصوصة المصرية فى رحلتها الطويلة . بالرغم من أن الوقت قد حان ، فى اعتقادى ، لفهم دون العنوان فى الاقصوصة بصورة أرحب وأوسع أفقا . تحاول أن تهب العنوان دورا فى بناء الاقصوصة يفوق بكثير الامكانيات الضيقة لهذا الدور التلخيصى أو الوصفى .. أما عن البناء فاننا نجد أنه لم يتخلص هو الآخر من بصمات الشكلالتقليدى الذى يراوح بين أكثر من أسلوب فى عملية القصص .. فمن السرد الى المنولوج الداخلى نمر باسلوب الارتداد الى الماضى (الفلاش باك) والاعتماد على الحوار ، تتبعأفكار الشخصية وانفعالتها ومناجياتها ، وتقديم الخارج فى حيدته البادية ، وغير ذلك من وسائل القص وأساليبه ، مع ميل واضح الى المعالجة التحليلية للمواقف والشخصيات ..تلك المعالجة التى تتصيد الجزئياتالمتناهية الصغر والعظيمة الدلالة فى الوقت نفسه ، وحتى لا نستسلم لاغراء الاستطرادات النظرية علينا أن نتناول بالتفصيل واحدة أو أكثر من أقاصيصه .

فى (الاطفال) نلمس الدراسة التشيكوفية الواضحة للموضوع والممهدة للحظة التحول التى تقتنصها الاقصوصة . فالذى يستقطب الكاتب فى هذه الاقصوصة ليس لحظة التحول ذاتها ، ولكن العمليات البسيطة المعقدة التى أنجبتها ، فعملية التحول نفسها لاتطل علينا الا قبل السطور الاخيرة بقليل . لذلك فالقصة تتتبع بميكروسكوبية واضحة أدق تصرفات الاستاذ عبد السلام وخلجاته ، بل انها تختاره ناظرا لمدرسة أطفال يحس بفداحة مسئوليته نحوهم ويؤرقه مصيرهم .. وما يزعج الاستاذ عبد السلام حقيقة هو هؤلاء الاطفال المعلقون على سلم الترام والراكبون على الشمال فيه . والذى يتوقع فى كل لحظة سقوط أحدهم فريسة لعجلاته . بل ان القصة تتلقفه فى صباح ذلك اليوم الذى استيقظ فيه على كابوس مزعج رأى خلاله الترام يطارد الاطفال كالوحش .. هذا الحلم الذى أحال المناظر المألوفة تحت عينيه الى كوابيس مضاعفة بدأت ترى فى احتمال وقوع الخطر صورة مكبرة لكارثة محققة ، ما لبث تناميها أن دفعه قسرا الى الخروج عن سلبيته البغيضة وتخليص الاطفال من براثن الخطر ، بل ان الترام يلوح له بعد أن طرد عنه الاطفال نظيفا جميلا مما يدفعه الى أن يقسم بينه وبين نفس على أن يفعل ذلك كل يوم .

وهذا أيضا هو ما نجده فى (**الاجازة**) **بصورة** أخرى تسيل رقة وشاعرية ، **فهذه الاقصوصة فى** اعتقادى من أفضل ما كتب فناننا من **أقاصيص** ، فضلا عن كونها واحدة من أنضجأقاصيص هذا **النوع** كلية ، ففيها نلمس الهوة الواسعة التى تفغر فاها لتفصل بين الحلم والواقع . فبطلها (صابر) هذا الموظف الصغير المعذب باللوحة المتأرجحة (**نحن** فى خدمتكم) طوال ساعات العمل الثمانية بالجمعيه التعاونية ، يحلم بقضاء أجازته فىرأس البر بعيدا عن حر القاهرة الخانق والذى يتراكم مضاعفا فى حجرته فوق أسطح أحد المنازل العالية ، حيث تداعب لافتة الاعلان المغرية (استمتعوا بالهدوء الساحر فى رأس البر) عينيه وتلعب بعقله . والقصة تبدأ ونحن معه فى السيارة على مشارف رأس البر ثم تتبعه فى ليلته بها . حيث أحسسنا به مطاردا وكأنه هبط فجأة على مجتمع ليس له ، مجتمع غريب لا يعثر فيه على حجرة

يمضى بها ليلته ، فيقضيها على حصير الجامع فى الخلاء وهدير البحر يصم أذنيه • ثم يبكر صباحا بالعودة الى القاهرة مطرودا بعد أن بددت الليلة الماضية سحر الوهم من داخله وانكشفت أمامه الحقيقة عارية • ففى نهاية القصة نراه وقد تخلص من سحر الوهم تماما، فقدرت الاشياء تحت عينيهشاعريتها (وبدت له أشجار النخيل التى لاحت فى أول القصة متعانقة ، مجرد أعمدة طويلة من الخشب يقف كل منها وحده •• بل ان آخر كلمات القصة التى ترسم فى سخرية شفافة صورة له وقد انغرزت ذقنهفيأسفل رقبته واستغرق فى النوم وهو راكب التاكسى العائد الى القاهرة •• توحى لنا بأن هذا الموظف الصغير الذى أمعن فى الابتعاد عن الشاطىء كسنتياجو _ بطل (العجوز والبحر) _ قد عانق جزاءه الرادعدونما ذنب كمسيح عصرى •

كل هذا قدم لنا بصورة تسيل رقة وشاعرية • تقوم فيها كل كلمة بدورها كاملا غير منقـــوص ، وكأنها فى قصيدة لايمكن معها استبدالها • (وهذه ظاهرة عامة فى أقاصيص عبد الله خيرت كلها • حيث نلمس فيها احتفاء خاصا باللغة لانجده الا عند رواد الاقصوصة المصرية العظام • ونفتقده بصورة مزعجة فى كثير من أعمال شـبانها الموهوبين • كما نلمس فيها أيضا بجانب هذا عناية كبيرة بالبنـــاء الفنى وتوظيفا عفويا وواعيا لكل الجزئيات التى ترد بالقصة تمثلا بقولة تشيكوف العظيم « اذا علقت بندقية على الحائط فى الفصـــل الاول ، فلا بد أن تنطلق قبل اسدال ستار الفصل الثالث •• » فمن الضرورى أن تكون لكل جزئية فى العمل الفنى دورها لأن الاشياء لاترد فيه اعتباطا ، فالفن قرين الاختيار والذكاء معا•

(وأخيرا •• وبعد هذه الرحلة الطويلة التى حاولنا أن نستشرف فيها ملامح مستقبل الاقصوصة المصرية واتجاهاته • والتى شجبت تفاصيلهـا تلك الدعوة القائلة بأن القصة القصيرة تعـــانى من أزمة ، بل وأكدت أنها تعيش فى هذه الايام واحدة من أزهى فترات حياتها وأخصبها • كتلك التى عاشـــتها مع سنوات الميلاد والتبلور فى العشرينـــــات أو التى عاصرت بعضها بعد الحرب العالمية الثانية فى مدرسة اللامعقـــول الاولى •• بعد هذه الرحلة الطـــويلة نستطيع أن نستشعر الاطمئنـــان على مستقبل الاقصوصة المصرية بالرغم من أن أغلب التيارات التى درسناها لم تعط كل ما عندها بعد ، وأنها تجنبت عددا كبيرا من قضايا الاقصوصة وأهمها قضية اللغة التى لم تقدم فيها استقصاءات ذات بال ، (وأن أغلب كتابها الموهوبين لم يستقروا على الطريق بعد ، مما دفع عددا كبيرا منهم الى السير فى أكثر من تيار وان كان هذا فى حقيقته أحد وجوه الخصوبة التى تعيشها الاقصوصة فى هذه الايام • غير أننا عند الدراسة وضعنا كل كاتب فى التيار الذى قدم فيه أنضـــج أعماله ، أو الذى أحسسنا أن مستقبل كتاباته تنتمى اليه أكثر من انتمائها الى سواه • بالرغم من تحويمها حول هذا الأخير •• وأخيرا فهـــذه ليست أكثر من محاولة لاستشراف ملامح مستقبل الاقصـــوصة ، نرجو أن تكون تمهيدا لدراسات أوسع لاعمال أبناء هذا الجيل من الشبان •



لا ريب فى أن مشكلة نقص موارد الغذاء على الأرض أكبر المشاكل التى تجابه علماء النصف الثانى من القرن العشرين. وترتبط هذه المشكلة بالضرورة بمشكلة أخرى أشد وطأة هى مشكلة المرض .

وفى عالم يتزايد عدد سكانه تزايدا سريعا وبمعدل مخيف ، فى الوقت الذى تعجز فيه موارد الارض الطبيعية عن الوفاء بالقدر الضرورى اللازم لهؤلاء السكان ـ كان من الطبيعى أن يفزع الكتاب والحكماء والفلاسفة ويدقون ناقوس الخطر من آن لآخر ، بل ويثيرون الرأى العام والحكام من حولهم على حد سواء. وقد بلغ الفزع والتشاؤم بالبعض الى حد التنبؤ بمجاعة أو كارثة تحيق بالبشر بسبب هذه المشكلة التى كانت ولا تزال احدى دوافع الحرب . وفى السنوات الاخيرة ظهر العديد من الكتب والمقالات تدور كلها حول هذا الموضوع .

وفى نفس الوقت نجد فئة قليلة من الناس ، هم العلماء والباحثون ، تعمل جاهدة فى المعامل والمختبرات فى صمت وروية ودأب ، يمنعهم حياؤهم وتقاليدهم عن التصريح برأى الا اذا كان حاسما قاطعا . حتى اذا ما نضجت تجاربهم فى أنابيب الاختبار نقلوها الى نطاق أوسع ـ وهو المصنع التجريبى ـ قبل أن يتلقفها رجال المال والاقتصاد لتنفيذها على نطاق تجارى .

وأخيرا جاءت بارقة الأمل من هؤلاء العلماء أنفسهم فأعلنوا أن مشكلة نقص الغذاء بسبيل الحل ، وأن هذا الحل يكمن فى نتائج التجارب التى توصلوا اليها بعد سنوات طويلة من العمل والاختبار . فهل معنى ذلك أن هؤلاء العلماء قد توصلوا أخيرا الى الحصول على مواد غذائية من الهواء أو أنهم عثروا على أرض خصبة صالحة للحياة فوق كوكب من الكواكب وسخروها لمصلحة أهل الأرض ؟.. ان شيئا من ذلك لم يحدث بالطبع . وانما نجح العلماء أخيرا فى انتاج المواد البروتينية اللازمة لتغذية الانسان وبكميات كبيرة وذلك من مادة خام أولية موجودة فى باطن الأرض بكثرة ألا وهى النفط أو زيت البترول.

وقد يبدو هذا الأمر لأول وهلة بعيدا عن المنطق أو ضربا من ضروب الخيال ، ولكن التجربة خير برهان ، والدليل القاطع على صدقه هو وجود مصنع تجريبي أقيم مؤخرا فى بلدة صغيرة بفرنسا تدعى « لافيرا » ينتج مواد بروتينية على درجة عالية من النقاء فى مركبات البترول الكربونية ، ويوجد فى الاسباب ما يحمل على الاعتقاد بأن زيت البترول سيصبح موردا هاما من موارد الغذاء لسكان الارض ٠٠ ولرب قائل يقول: ولكن ثروة العالم من البترول والمختزن منه فى باطن الارض فى تناقص مستمر بسبب الحاجة الى الطاقة والوقود والرد على ذلك بالطبع هو أن المستقبل فى الخمسين السنة القادمة للطاقة النووية التى ستحل محل الفحم والبترول وتوفر مقادير كبيرة من هذه الخامات الطبيعية ٠

ولماذا البروتين ؟

ان غذاء الانسان المتكامل يتكون من مواد سكرية (أو نشوية) ومواد بروتينية ومواد دهنية الى جانب قدر ضئيل من الفيتامينات والاملاح ٠ والمواد البروتينية هى المسئولة أولا وأخيرا عن بناء خلايا الجسم وأنسجته وتعتبر بمثابة اللبنات التى يقوم عليها هذا البناء ثم هى فى نفس الوقت أقل المواد الغذائية توفرا فى العالم ٠

وتوجد البروتينات فى اللحوم والبيض والاسماك كما توجد بروتينات أخرى فى النباتات أى أن ثمة بروتينات حيوانيه وأخرى نباتية ولابد لتوافر بناء الجسم من الحصول على قدر من كل والبروتينات الحيوانية لا تتوافر بدورها لأكثر من نصف سكان العالم البالغ عددهم حاليا نحو ثلاثة آلاف مليون نسمة يعيش أغلبهم فى قارتى آسيا وافريقيا ٠ ولذلك نجد أغلب سكان هاتين القارتين يعيشون على غذاء أساسى من الخبز أو الحبوب كالارز، وهذه على الرغم من أنها قد توفر السعرات الحرارية اللازمة لجسم الانسان فانها لا تحتوى على قدر كاف من « الاحماض الاميبية » اللازمة لبناء الجسم نفسه والتى توجد فى البروتين الحيوانى ٠ ويتوافر البروتين الحيوانى لكثير من سكان دول أوربا وأمريكا التى يعيش أهلها على غذاء كامل من اللحوم والاسماك ٠ أما سكان المناطق الحارة الذين يزداد عددهم بمعدل أكبر من سكان أوربا وأمريكا فيعانى أغلبهم نقصا فى تلك المركبات ولذا نجد أطفالهم هزال الاجسام ضعاف البنية يتعرضون لكافة الامراض ٠ ليس هذا فحسب ، بل ويعتبر نقص البروتين عاملا من عوامل تخلف الدول ٠

وتدل الاحصائيات على أن معدل انتاج البروتين فى العالم كله قد قدر بنحو ٢٠ مليون طن فى عام ١٩٥٨ وكان نصيب الدول المتقدمة منه أكثر من الثلثين وهو لا يزيد عدد سكانها على ألف مليون الواحد فى كل من الدول المتقدمة والدول النامية نسمة ، أما الدول النامية والفقيرة فكان من نصيبها الثلث فقط رغم أن عدد سكانها يصل الى الفى مليون نسمة ، ومعنى ذلك توزيع غير عادل للثروة الغذائية ٠ ويتضح هذا الأمر مرة أخرى اذا ما قارنا معدل نصيب الفرد فى المتوسط من البروتين فى اليوم فبينما لا يكاد فى الدول الفقيرة يحصل على مازنته نحو ١٠ جرام من البروتين فى اليوم نجد زميله فى الدول الغنية يحصل على نحو ٤٠ جرام من هذه المواد ٠ ولا ريب والأمر كذلك فى أن كفاءة العامل فى الدول الفقيرة تقل عن مثيلتها فى الدول الغنية ٠

واذا تطلعنا الى المستقبل القريب لوجدنا ان الجيل التالى لجيلنا المعاصر فى العالم كله وهو المتوقع أن يزيد عدد أفراده على ستة آلاف مليون نسمة ستواجهه مشكلة نقص البروتين بأقسى مما عليه الأمر فى الوقت الحاضر ما لم تتضافر جهود العالم على تنفيذ برنامج ضخم للتنمية ، قلنا ان البروتينات تتركب من « احماض امينية » وهذه عرف العلماء منها نحو عشرين نوعا هى الضرورية لبناء الجسم ٠ ولا بد للانسان من أن يحصل من غذائه على أحد عشر نوعا على الأقل من هذه الاحماض ٠ ومن الأحماض الامينية التى لا تتوافر اطلاقا فى الغذاء النباتى المواد المعروفة باسم « الليسين » و « المثيونين » و « التريبتوفان » وهى أساسية للانسان وتتوافر بكثرة فى الاطعمة الحيوانية مثل اللحوم والبيض ٠ ومن ثم وجب العناية بتربية الماشية والدجاج على نطاق واسع وعلى أساس علمى سليم ٠ غير أن عقبات كثيرة تقف فى سبيل ذلك فى الدول النامية التى لا تتوفر فيها أراضى المراعى الطبيعية ، منها أن تربية الماشية على حساب الارض الزراعية عمل غير مجز للفلاح الفقير الذى يفضل زراعة الحبوب لتأتى بمحصول أوفر يقتات منه هو وعياله ٠ كما أن أمراض الحيوان فى البيئة الحارة والطفيليات التى تصب الماشية تقلل من كفاءة التربية ٠٠ ولا بد والأمر كذلك من أن نطرق ميادين جديدة للحصول على البروتين الحيوانى وكان من الطبيعى أن تتجه الأنظار الى البحار والمحيطات التى تشغل ثلاثة أرباع مسطح الأرض وتحتوى على ثروة

عضوية ضخمة فى البلانكتون والاسماك ثم الى اكثار الاسماك فى المياه الداخلية فى مزارع سمكية تنشأ لهذا الغرض ، وقد سبق أن خصصنا مقالين لهذا الموضوع على صفحات هذه « المجلة »٠

ورغم أن ذلك يبشر بالخير ويطمئن الانسان على مستقبله من ناحية توفر القوت الضرورى فان تسخير موارد الأرض وحسن استغلالها يتطلب فى نفس الوقت وكما أشرنا سابقا الى قدر عال من التخطيط والتنظيم والى تقدم تكنولوجى ووعى اجتماعى كبير، وهذا لا يمنع بحال من الأحوال أن نعثر على مصدر صناعى جديد لاكثار الثروة البروتينية من مادة خام كالبترول وبخاصة اذا ما أمكن تعميم هذا العمل على نطاق اقتصادى ٠

كيف نحصل على البروتين من البترول ؟

ان فكرة الحصول على مواد بروتينية وفيتامينات من مواد تحتوى على الكربون مثل مولاس القصب مثلا بواسطة الكائنات الدقيقة كنبات الخميرة والفطريات هى فكرة قديمة معروفة ويتم هذا العمل بانماء تلك الكائنات فى محاليل خاصة تحتوى على مواد مغذية للكائن الحى وتحت ظروف ملائمة من الحرارة وغيرها، وتعرف هذه المحاليل باسم «المزارع» وفيها ينمو الكائن الحى الدقيق بسرعة مذهلة وينقسم باعداد مهولة وذلك فى فترة وجيزة ٠ وكلما تحكمنا فى ظروف النمو حصلنا على نتائج أكبر من تلك الكائنات الدقيقة وهى التى تصنع لنا بطرق خفية فى أجسامها ما نحتاج اليه من بروتينات مختلفة وفيتامينات ٠ وتحت أحسن الظروف يتضاعف وزن هذه الكائنات فى المزارع كل خمس ساعات أو نحو ذلك ٠ ومعنى هذا أن معدل نموها يزيد عدة آلاف من المرات عن معدل نمو العجول والماشية الأخرى التى نربيها لنحصل منها فى النهاية على البروتين ٠ كما أن تربية الكائنات الدقيقة لاتتطلب نفس الوقت والمجهود والعناية التى نوليها لتربية الماشية ٠

والجديد فى الفكرة هو انماء تلك الكائنات الدقيقة فى وسط لايحتوى على مواد سكرية كمصدر للكربون وانما على مواد أخرى أقل تكلفة مثل زيت البترول بعد خلطه بالماء ، ويحتاج نمو الكائنات فى هذه الحالة الى قدر أكبر من الاكسجين يمكن توفيره عن طريق تهوية المزرعة بمضخة هوائية كما يحتاج أيضا الى تبريد مستمر للبيئة لأن النمو على المصدر الكربونى سالف الذكر يتحتم عنه انطلاق طاقة حرارية كبيرة،

وقد أمكن التحكم فى هذه الظروف كلها وضبطها ، ووجد أن سرعة تكاثر نبات الخميرة النامى على مزارع من البترول تزيد مرتين عن سرعة النمو فى محلول سكرى ، وهذه ميزة اقتصادية كبيرة ٠ ومعنى ذلك أن كل كيلوجرام من البترول سيعطينا فى النهاية ناتجا من نباتات الخميرة مثل وزنه تحت أحسن الظروف ٠ بينما الكيلوجرام الواحد من السكر لا يعطى سوى نصف وزنه فى المزارع التى تحتوى على محلول سكرى ٠

ومن أسرار هذه الصناعة الجديدة حسن اختيار الكائن الدقيق وتنمية السلالات الفائقة منه واقلمتها للمعيشة على الوسط الجديد ٠

هذا وقد ثبت أن البروتينات المتكونة على مزارع البترول بهذه الطريقة لا تختلف عن غيرها من أجود أنواع البروتين التى توجد فى اللحوم والبيض ، كما أجريت تجارب على الفئران ثبت منها أن هذه البروتينات سهلة الهضم يمتصها الجسم بسهولة ٠

وعند تجفيف نباتات الخميرة النامية بهذه الطريقة يمكن تنقيتها وطحنها ، وقد صنع منها خبز ذو قيمة غذائية كبيرة وأنواع أخرى من الأغذية كالحساء والحلويات أضيفت اليها روائح تكسبها طعما مستساغا ثم غلفت أو وضعت فى علب خاصة للاستهلاك فى أى وقت٠ ومن مزايا هذه الاطعمة أنها لاتفسد بسهولة٠

وعندما نجحت تجارب المصنع التجريبى الذى أقيم بفرنسا ـ أنشىء مصنع آخر فى اسكتلندا مؤخرا وفى النية انشاء مصنع ثالث فى نيجيريا يلائم ظروف المناطق الحارة ، وجدير بالذكر أن نمو الخميرة فى المزارع المتقدمة لا يحتاج الى مصدر ضوئى ٠

فلو علمنا أن انتاج البترول فى العالم كله سنويا يصل الى نحو ١٢٥٠ مليون طن وأن الطن الواحد منه ينتج فى المتوسط وتحت ظروف المصنع نحو نصف طن من المواد البروتينية فلماذا لا نكرس قدرا ضئيلا من انتاج البترول وليكن ٤٠ مليون طن فى مصنع البروتينات وهذا يمدنا بنحو ٢٠ مليون طن من تلك المواد الغذائية الاساسية ، وهو قدر يعادل فى حد ذاته المحصول السنوى للبروتين فى العالم من المواد الحيوانية ومن الارض الزراعية ، فكأننا ضاعفنا انتاج البروتين السنوى بعمليات بسيطة ٠

واذا كان البترول يستخدم كمصدر للوقود فان الطعام نفسه هو وقود الآلة البشرية ٠

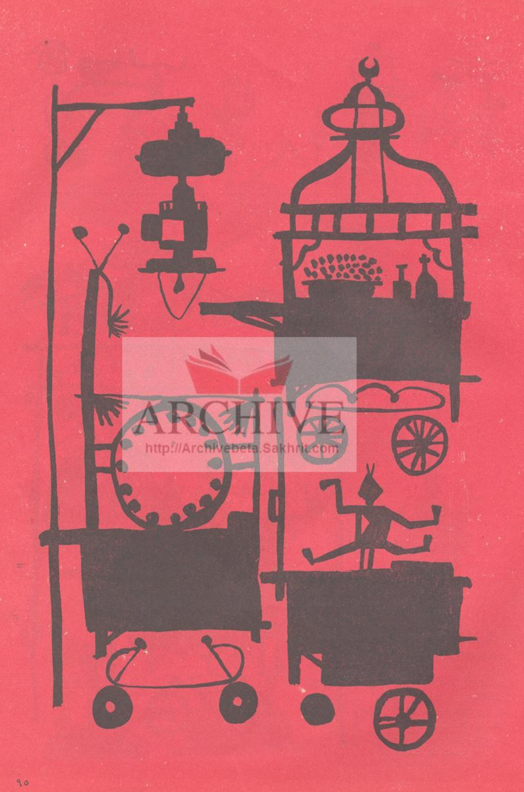


احد فناني الطليعة المجدين . تخرج في كلية الفنون الجميلة سنة ١٩٥٥ وسافر الى ايطاليا سنة ١٩٥٨ وحصل فيها على عدة جوائز منها المدالية البرونزية لمهرجان حى (مارجوتا) والميدالية الذهبية لمعرض بارى وجائزة الريشة الذهبية لمهرجان (اتشتريزا) ، وكأس الصداقة الأيطالية الذهبى لمدينة (رافنا)

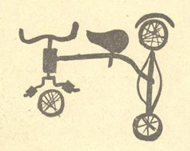
يعمل مدرسا بكلية الفنون الجميلة ، ومصمما للمناظر والملابس المسرحية ، يعيش باعماق روحه في صميم حياتنا الشعبية ويعبر عنها بأسلوب جديد متطور .

في ليالى مولد (سيدى الرفاعى) يزدحم الميدان الكبير بالأتباع والمريدين ، تموج بهم حلقات الذكر ، وتتعالى دقات الدفوف ، مع تواشيح المديح ، وتوسلات المدد .. والدعاء ..

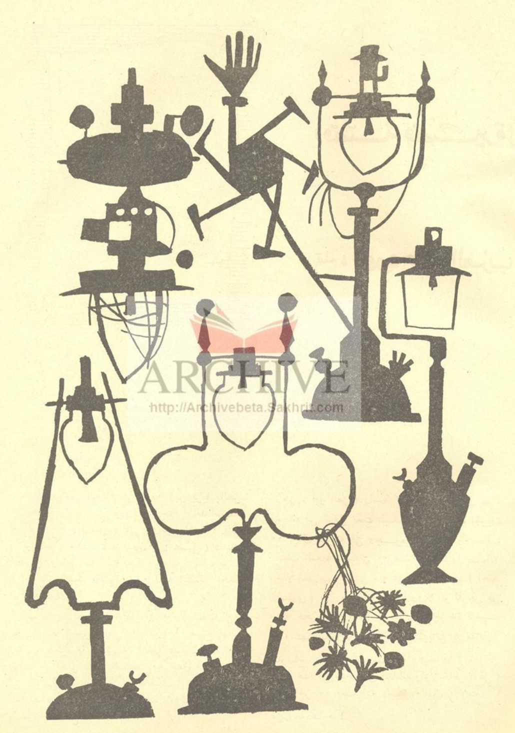
وخلال هذا الزحام تحتفى قلوب الأطفال بعرائس المولد ، وفرسان الحلوى ، المزينة بالأعلام ، وورق السيلوفان !!

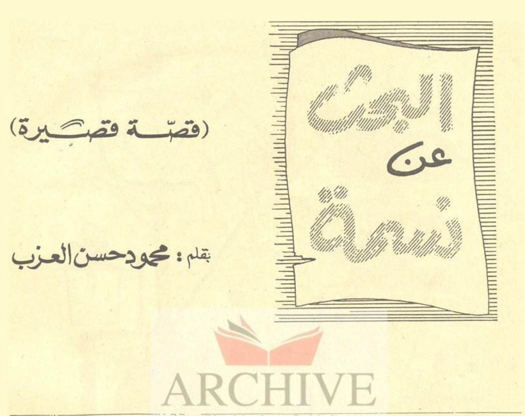






وتكـــاد حبـــال الثريات المتألقة في أعناق المـآذن ، المتعانقة على واجهات البيوت والمحلات ، وأنوار (الكلوبات) الملتهبة ، تحيل كل الأشياء .. الى ظلال .. وتحول عربات (الترمس والبطاطـا) ولعب الأطفال المــتناثرة في هذا المهرجان .. الى خيالات ... **ليست لها تفاصيل !!**



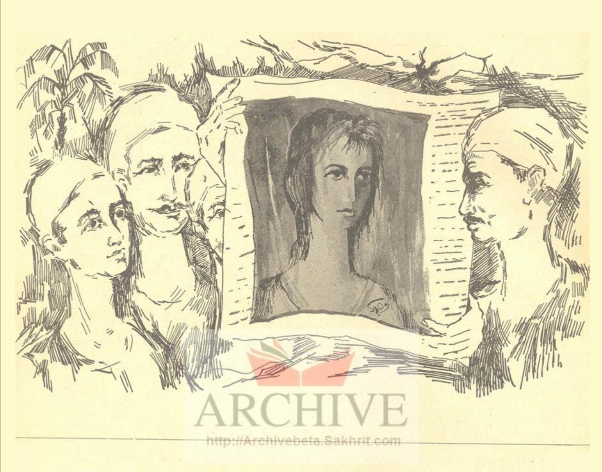


مسح صاحب الدكان عرقه ·· زفر برما بالحر ·· رفع « فرخا » من الورق كمروحة ·· مد أصبعه الى الراديو ·· دخل (على) وهو يغلقه ·· فتح (أبو العز) شفتيه : متأسفين يا (على) فاتتك النشرة ·· وأضاف كمن يبتكر دعابة : أنا رجوت الراديو أن ينتظر حضورك ·· لكنه اعتذر بحجة المواعيد !

قطع (على) طيف ابتسامة ·· زم شفتيه ·· تحرك بضع خطوات نحو (البنك) ·· مسح معالم الدكان بنظرة فاترة ! لمح النخلة عبر النافذة ·· صامتة ! انحنى على (البنك) ·· حدق فيه : اذن لن تفوتنى الجريدة ·· لن تخفيها تحت البنك كعادتك اذا ساء المزاج ·· سآخذ العوض عن ضياع النشرة !

هز (أبو العز) رأسه كمن يقول : أمرى لله ! مد يده فى تثاقل تحت البنك · ظهر طرف الجريدة ·· أجال نظراته فى وجوه الحاضرين ·· جامدة كسعف النخلة الساكن ·· طبع الحر عليها بصماته ·· لا أحد فيهم يخشى منه على الجريدة كعم (أحمد الشناوى) ·· رمق بيته المقابل ·· لا أثر للرجل على عتبته حجزه الحر قطعا ·· لو رأى الجريدة لتشبث بها والتهم سطورها ·· واجترها للزبائن بلا مقابل

وبارتياح يغلب نوبات سعلته وهيجانها ! ·· لن يطيق هذا فى حر يخنق أنفاسه ولولا خاطر (على) هو الآخر ·· وصداقته لأخيه (كمال) لاعتذر له عن وجودها · !



فرك (على) يديه مسرورا ٠٠ مسحهما فى صدر جلبابه ٠٠ ضمت أصابعه الجريدة كما تضم رغيفا طازجا ٠٠ بسط صفحتها الأولى ٠٠ رمشت جفونه ٠٠ لمع تحتها بريق مفاجىء كبريق الماسة النادرة ٠ قرب (أبو العز) كرسيه من النافذة راغبا فى نسمة ٠٠ ولو شـــاردة ٠ أطراف النخلة تتصلب خلف النافذة كما يتصلب هو فى دكانه طيلة نهار كامل ٠ ابتهلت عيناه للفضاء حتى يجود بنسمة منعشة ٠ لصق رأسه بالحائط زافرا ٠٠ طوى (فرخ) الورق مرتين ، لوح به يستدر عطفه فى جلب نسمة مؤقتة ٠٠ لكن كل شىء راكد كسوق تجارته ٠٠ فمتى تهل النسمات على أطراف السعف ورفوف دكانه ؟!٠

السعف مشرع هناك كأنه قضبان على الأفق ، ورموش أجفانه تسترخى هنا تطوى تحتها محتويات دكانه ٠٠ رفوفه تخف من البضاعة مثلما تخف الأرجل من عبور الشارع القائظ ٠٠ أصناف الأدخنة تتناقص فى فترينتها كما يتناقص ظل الشمس عن الجدران ٠ أحد الرفوف خوى من أصنافه الى حد مثير ٠٠ أحسن صنعا اذ رصه بعلب فارغة وأكياس ملح٠ لا يستطيع أن يمسح غبار الأرفف من كثرته ٠٠ تركه يحتل مرافقه المختارة ٠٠ لم تـــكن تلك الأرفف الشىء الوحيد غير النظيف فحوائط الدكان كالحة فى حاجة الى (بياض) وأرضية الدكان نقشتها الحفر ، وصفحة بلاطها الخضراء أصـــبحت باهتـــة كوجوه الزبائن المماطلة ٠ فى الأرفف العليا لفائف الزجاج نمرة (٥) غالبيتها خاوية لكنها تسد فراغا يوهم الناظر بوفرة محتوياتها ولو أنه كثيرا ما يجيب فى خجل (خلص) ٠٠ أوه ٠٠ أصبح يردد هذه الكلمة بكثرة حتى يضيق ، ويستغنى عنها بهزة نفى من رأســه ٠٠ يظنها بعضهم تعاليا ٠٠ ويظنها البعض الآخر

خوفا من (الشكك) . كل شيء (خلص) كما تشح النسمة فى هذه الآونة ! لـكن متى تعزف النخلة ترانيمها ويزحف صداها خلال قضبانها حتى يداعب الورق ، وكفتى الميزان ! .. سوف يستحى الصدأ حينئذ فلا يسمع الصوت المكرر عند كل وزنة (ايه ده .. يا أخى .. ميزانك بيركن !!) . كسل مرات كميزانه عن معاودة مسح عرقه .. ليته يدرى كيف يمسح الخواء عن محفظته .. ويقدر على تلبية طلبات زبائنه بلا تأجيل أو مراوغة .. (عوض) ـ مثلا ـ المعلم عوض البنا .. فى انتظار الحصول على (تموينه) .. (عبـده) سأل من الصبـح على شاى .. (أبو جوهر) طلب بالحاح عرضحال يكتب فيـه استعجالا لمطمحه فى منصب (خفير) .. (اسماعيل) أوصاه بشراء أربع زجاجات شربات .. (سـيد) أخو (على) كان يريد مصاحبته لشراء قطعة غيار ل (ماكينة الرى) مستأنسا به .. لا أحد الا وله طلب .. وعشمهم فيه يفوق قدراته .. ولو ضم مصالحه الى مصالحهم لسدت صدر الشارع فلا تبقى فرجة تنفذ منها زفرة هم .. منسية ! .

دعك (أبو العز) أذنه اليمنى .. هناك صدى يتعالى من الميزان . (أبو العز .. أبو العز .. يظهر النوم كبس عليه !) .

من ؟ أخوه (كمال) ؟ لا شيء ينجح ـ فى تقديره ـ بلا ميزان .. والحركة سره .. والا استـقطاب الكسل .. الحق أن أخاه صار متعبا .. لم يعـد سهلا كما كان يعرفه .. وكلمـا أفرط فى قراءة الكتب يكاد يخبط كل ما يصادفه حتى يتحرك .. حتى الميزان وصل اليه خبط يده ! .

أزاح جفن عين واحدة .. تثاقلت رموشه فى هجر بعضها : اصح يا رجل .. لسه ما سمعتش ؟!

ـ آه .. ابراهيم .. أبو خليل .. ؟ افتكرتك (كمال) .. نعم أى خدمة ؟؟

ـ هات صابونتين ! .

ـ مرة واحدة ؟

ـ آه .. مرة واحدة .. حادثة .. يعنى .. ؟؟ نفسى أنظف خلقى..كفايه تراب عليها .. يا راجل .. ولو أشوف تحتها جلدى .. !

ـ تقدر تشوف جلدك .. لو بصيت فى بريزة فضة ؟!

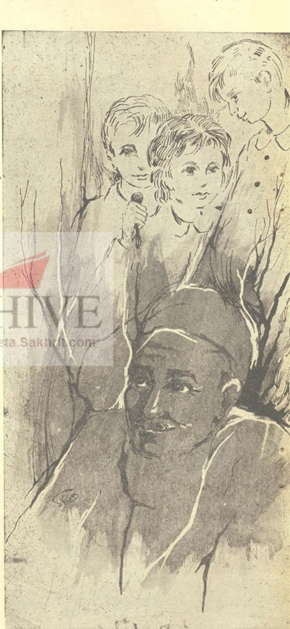
ـ خد ...

غاصت القطعة فى بطن الـكفة .. هز رنينها الرءوس الناعسة .. انفرجت بقية جفونهم على سعتها .. تلتهم بريقها .. تقطعت حبال الصمت على شفاه الرجال من نشوة الرنين .. (أبو جوهر) : ياسلام على دى بريزة .. بتلمع زى المراية .. ! (اسماعيل) .. حاسب على سلامة عنيك ! .. (عوض) : ارحم المراية انت وهو .. أحسن تبهت فى ايديكم . !

(أبو جوهر) يصيح فى غيظ : بس !! ايه .. !! حد عينكم غفر على البريزة ؟! رمقها (على) بنظرة .. تثاءب .. هز يده فى الفراغ كمن يطرد نظرات حنان من فوق صحيفته . فرد (أبو العز) صدره الغبر .. نهض فى بطء برجل مخدرة .. سـحب قطعتى الصابون الباقيتين .. قذفهما (لابراهيم) كما يقذف كرة أطفاله .. جر رجليه الى مقعده .. تلبدت سماؤه ـ من جديد ـ بسكون النخلة .. تلامست جفونه فى مودة .. تسلل العرق لزجـا كالصمغ .. أفسد لذة الملامسة ، خيل اليه أن هناك ما يشرخ السكون حوله .. طوح بيده يطرد ذبابة افتتحت بطرف أنفه . ثقل رأسه على عنقه ، تراخى الى تحت .. بدا كالمشنوق حديثا .. لسـانه تدلى داخل رأسه .. نزف مرارة .. تكاثفت فى تضاعيف رأسه .. كيف يحتمل رأسه أن يثبت على قاعدته ؟!

استجار (أبو العز) بنعمة الاغفاء اليومية . لكن الحر يمتص دسامة هذه النعمة .. وينضح عنقه مزيدا من العرق .. يزفر أنفه .. يكرر زفراته كأنها دخان كانون .. يسحب رأسه الى موقعه .. بين أكتافه . تابعت جفونه خصامها مع بعضهـا .. يد (على) تقلب الصفحة .. ماذا لو سحبها منه ، واستخدمها للتهوية ؟ ربما اقتنص نسمـة شاردة .. هل يأمل (على) أن يعثر فى الجريدة على مخبأ النسمة ؟! جفونه تهتز نفيا ، وتحاصر الآخرين .. أشباحهم كمحتويات دكانه المتآكلة .. عـادت جفونه للاهتزاز .. تتأمل الأشباح أمامه .. بشرة شاحبة كما لو كانت ليمونة عطبة .. وجنـات مهزولة مثل كيزان الذرة المسوسة .. صـدور مكدودة بأنفاس الكدر .. والبصـل .. قامات جرداء تنافس جـذوع الصفصاف فى الخريف .. عيون كاللمبة نمرة (٥) شحيحة الغاز يتوه فى شحوبها

بحثا عن لمعة قديمة من حقولهم الخضراء ٠٠ سأل الله العافية ٠٠ لعينيه أيضا ، فهو لايعرف متى تحظى وجناتهم بالنضارة ، وكيف تستعيد عيونهم اخضرار براعم الحقل ؟ طرد تنهيدة حارة كالفلفل ، وذاب



فى قرارة نفسه سؤال : رب ٠٠ متى تعطرنا نسمتك ؟!

آه ٠٠ من الحر ٠٠ !!

تنهد (عوض) البنا ٠٠ ونفخ ٠٠ أوف ٠٠ تناثر زفيره على عنق (اسماعيل) ٠٠ لكزه (اسماعيل) صائحا : « ابعد عنى الله يلعنك ٠٠ زهقت من الحر ؟ شف لك حل معاه يا أخى ؟!!

(دهدى ٠٠ يا اسماعيل ٠٠ عندك حل ٠٠ يعنى ؟؟

ارتسم طيف ابتسامة على شفتى (على) ٠٠ انتفض رأس (أبو جوهر) من غفوة خفيفة ٠٠ اصحى يا (أبو جوهر) ٠٠ انت تنفع غفير ؟! « أنا صاحى أهه ؟ » ٠٠ « يسمع منك ربنا ٠٠ »

ـ تراقصت بسمات على الشفاه ، التمعت عيون ـ لو سلفتنى ياسماعيل ورقة بخمسة جنيه ؟ ٠٠ يه ٠٠ خمسة جنيه حتة واحدة ؟! « أطمن بيها على الوظيفة سلفنى الله يعمر بيتك ٠٠ » ٠٠ يا وكستك ٠٠ لو كان معايا المبلغ ده كنت سبقتك على الوظيفة ٠٠ شف لك بنك تسليف غيرى ٠٠

رمشت أجفان (المعلم عوض البنا) ٠٠ خلونا بعيد عن سيرة الفلوس ٠٠ أحسن سيرتها ب (تهد) حيلى ٠

انفرجت شفاه الحاضرين عن تجويف احتشدت فيه ضحكات باهتة ٠٠ خبط (على) صفحة الجريدة خبطة قوية ٠٠ صحبتها همهمة رضا ٠٠ حل الصمت لحظة ٠ رفرفت يد (على) فوق صفحة الجريدة ٠٠ نشرت العيون جفونها المتراخية فى اتجاه اليد المرفرفة ٠٠ حك (عوض) صدره ٠٠ فات (عبده) فى سعير الشارع ٠٠ حيا أهل الدكان ٠٠ غمغمت شفاه بالرد

٠٠ تكاسلت شفاه أخرى ٠٠ كرر (على) خبط الجريدة بروح نشوان ٠٠ لو كانت (ماكينتهم) معه لخبط عليها بنفس النشوة ٠٠ لكنها مختنقة الأنفاس كسعف النخلة ٠ (سيد) ٠٠ أخوه سيد أصبح يثور عند سيرتها ٠٠ وسيرة الفلوس ٠٠ يكرر مواله الوحيد : « محفظته خاوية كرءوس أطفاله فى المدرسة » ثم تنهال شتائمه على خوانها ٠٠ وعلى (الماكينة) ومن أشار بها ٠٠ حتى تضل شتائمه فى حوارى القرية ، وتلمس جدودها ٠٠ ولا مانع أن يخص بقدر منها أصحاب المحافظ العامرة ، والذين يكنزون أموالهم فى بنوك « الربا » وضرائب الأرز الصيفى ٠٠ أحيانا يستثنى (جمعية التعاون) اذا ذكرته

بتمكينه من شراء (ماكينة الري) أو اختصته بسلفة عاجله ٠

انفلتت من صدر (على) تنهيدة رقيقة كورقة بافرة :

– خيرا يا على ٠٠ ؟!

مسح عرقه بكم جلبابه ٠٠ توقف عن تتمة المسح ٠٠ تسمرت عيناه على صورة فتاة وديعة ٠٠ أصاخ (ابو جوهر) لما يحكيه (عوض) عما جد فى الخلاف بين (السماعنه) وبين (الشبراوية) ٠٠ لم ينفرد أحدهما بالساقية المتنازع عليها ٠٠ من أباد زراعة الاخر هذه المرة ؟ خلنا فى حالنـــا ٠٠ هل استرد (حامد) امراته بعـــد أن حلف بطلاقهـا ؟ سحب (أبو العز) كفه عن خده ٠٠ عبرت بقية الأخبـار دائرة أذنيه ٠٠ آه ٠٠ المسكينة تاه منها الديك فى يوم الموسم ٠٠ الديك فص ملح وذاب ٠٠ ها ٠ ها ٠٠ ألم يعثر عليه (المنادى) تحت بعض الانياب والأضراس ٠٠ ؟ ٠٠ حرام ٠٠ ما ذنبها ٠٠ ألا يتقى (حامد) ربنا ؟ ٠٠ من درى بما حدث من عفريته أم أحمد فى حارة أم أحمد ٠٠ ؟ احفظنا يارب ٠٠ شفت زراعه ابن موافى ؟ (على) كان آخر من رواها ٠٠ نساله ٠٠ الله ٠٠ بص ٠٠ شوف (على) ؟ ٠

كانت يدا (على) تضم الصفحة الى صدره ٠٠ يرفع يده كمن يؤدى تحية ٠٠ تبرق نظراته بلمعة القمر على صفحة غدير ٠٠ تنفجر شفتاه بضحكة خضراء ٠٠ تتعلق بهما تنهيدة راضيـــة ٠ تأفف (أبو جوهر) من مقاطعة حديثه فى أمر وظيفته ٠٠ خلفت ضحكة (على) ابتسامة راقصة ٠٠ انتقلت الى عينيه ٠٠ شعت بريقا حانيا شد الى حدقتيه اطار الصورة ٠

– خيرا يا على ؟

حمامة تزين الصورة ٠٠ لو رضى (أبو العز) وأهداه الصورة ٠٠ سيعلقها فى صدر حجرته ٠

– خيرا يا على ؟! ٠

– أنظروا ٠٠

– الله ٠٠ حلوة ٠٠ هيـــه ٠٠ هيـــه ٠٠ تمام هيه ٠

– يا جماعة ٠٠ حافظوا على الجريدة ٠٠ آه ٠٠ لو حضر الأستاذ (كمال) لشرح لنا « أصداء القضية فى العالم » ٠ أصداء القضية ؟ هكذا بنطق فصيح يا (على) ؟ ٠٠ سحب المعلم عوض سيجارته اليتيمة من فوق أذنه ، وغطى صوته على الآخرين :

– انطق يا سى (على) ٠٠ على قدك ٠٠ وقدنا ٠٠ وخلى الفصاحة لأصحابها ٠٠

طافت حرارة النشوة برأس (على) ٠٠ تجاهل الرد ٠٠ صوبي عينيه مرة أخرى الى الجريدة ٠٠ رفع حنجرته بالتهليل :

– الله يابن بيلا ٠٠ الله ٠٠

مد « الله » الثانية طويلة منغومة ٠٠ حدد جرسها العذب عمق نشوته ٠٠ اقتحم ايقاع التهليل فرجات الابواب ٠٠ جذب اليها رءوس المستجيرين من سياط الهجير ٠ مسح (أبو العز) شفتيه ٠٠ تذكر انه بعث فى طلب « قله » ٠٠ تسرب وتر رقيق من أوتار التهليل ٠٠ اندس تحت اهابه ٠٠ عبثت يده تحت (البنك) بحثـا عن القله ٠٠ هنا كانت الجـريدة راقدة ٠٠ لا يدرى كيف اكتفى بعناوينها ٠٠ تحسس موضع جلوسه ٠٠ ساخن كرأسه ٠٠ عليه أن يشرب ٠٠ القله تلثم شفتيه ٠٠ فيهما ارتعاشة جافة ٠٠ القطرات عبرت مجرى شفتيه فى أغاريد موقعة ٠٠ سقطت القطرات فى غور صغير ٠٠ بللت جدرانه ٠٠ غابت فى المسـارب العديدة ٠٠ أثلجتها لحظة ٠٠ نفضتها عرقا لزجا كالزيت الحار ٠٠ مسح شفتيه ٠٠ لم تنحسر الارتعاشة ٠٠ زحفت فى عباب التهليل الى رأسه ٠٠ تكاثف تيارها هناك ٠٠ طفا بعضها من مدخل أنفاسه ٠٠ تنهد فى راحة ٠٠ طوح كفه يزيل نفثات الحر من طريق أنفاسه ٠٠ كما يزيل نسيج عنكبوت مغرم بدرج النقود ٠٠

خيل اليه أن كفه اقتنصت نسمة ٠٠ دسها تحت اهابه ٠٠ عانقت تيار ارتعاشته ٠٠ تهـادى طيف النشوة ٠٠ هز أطراف السعف ٠ أحاطه تهليـــل منغوم ٠٠ تلون التهليل ٠٠ تناوبه صوت آخر غير صوت (على) ٠٠ صوت (على) ينغم فقرات من التفاصيل ٠٠ تخللته تعليقات ٠٠ وتكبيرات جديدة ٠٠ تقافز (اسماعيل) على وقع احدى التكبيرات ٠ شب (عوض) محملقا فى الصـــفحة ٠٠ شب قبله (أبو العز) ٠٠ كفه تستوحى نسمة ٠ تلصصت (لوللا) الصغيرة من فرجة بابهم ٠٠ مسحت الدكان بنظرة مدربة ٠٠ اختفت غافلة عن الباب الموارب ٠٠ تجاهلها (أبو العز) ٠٠ مروحـــة كفه ترش السطور بنفحها ٠٠ لو جاء (عم أحمد) لرش نفحات السطور كـ (على) ٠٠ لكن بطريقة أخرى ٠٠ رمى (عوض) بقية سيجارته ٠٠ خبط (اسماعيل) ظهره انسجاما ٠٠ تنبهوا (لأبى جوهر) ٠٠ فمه مفتوح كفوهة قلة ٠٠ ردد فى شئ من البلاهة : كل دا ٠٠ حصل ؟ ٠٠ حصل ٠٠ كله ؟ هم دول من الجن ٠٠ تلاته بالله العظيم ٠٠ دول من الجـــن المصور ٠٠ ؟!!

أثناء القسم .. دلف (عبده) الى الدكان .. مستجيرا من الشارع بأنفاسهم .. لم ينتبه اليه أحد .. ! الا بعد ان زجرهم لعدم رد تحيته .. انتو بتهللوا فى عز القيالة ؟ .. أبو العز يظهر ساكت عنكم ؟

بحث (عبده) عن مكان له . ظنه (على) (عم أحمد) .. لكن طاقيته معلقة كالكوز .. هو (عبده) بلا ريب .. ما رأيك يا عبده ؟ .. لو تشاركنى فى السفر الى القاهرة .. آه .. لو أقدر أسافر هذه الأيام ؟

فتح (أبو جوهر) فمه مستغربا ، وسبق غيره متسائلا : ليه يا ترى .. اشتقت لجمال مصر .. وليالى الحسين ؟

– اسمع ؟ .. تحت الصورة .. شوف .. جميلة فى القاهرة ؟ .

لوى (أبو جوهر) فمه :

– ما دخلك أنت .. ما صلتك بها ؟

– آه .. نفسى أشوفها ؟

– وايه قيمتك انت عشان تشوفها .. الناس هناك كتير يا أخى ؟

– وهنا ناس .. يا خلق !! .. بقول لكم .. جميلة .. جميلة ؟؟ هوه احنا مش زى الناس فى القاهرة ؟

– فعلا .. احنا مش زى الناس فى القاهرة .. ايه صفتك انت ؟

– فلاح ..

صك الرد رأس (أبوجوهر) فاهتز هزة خفيفة . كبر (عوض) رغم أنف صوته المشروخ من الدخان . صفق (أبو العز) طربا .. يفســح لطيف النشوة بالمرور .. رمق النخلة بنظرة ملاطفة ، قرن تصفيقه بضحكة مدوية .. قرعت أصداؤها النحاسية أطراف النخلة الساكنة .

هتف (أبوجوهر) : لماضة وبس .

أضاف (عبده) : الا مع (المكنة) .. دوخته مع الاسطى ليلة أمس ، ولولا حكايته مع زوجته لحطم المكنة من الغيظ .. هرش (عوض) رأسه .. بحث فى جيوبه عن قرش .. تجاهله (أبو العز) .. سرح مع ما يرويه (عبده) .. هب (عوض) واقفا .. وجه نظراته نحو فاترينة السجاير .. تخلص (أبو العز) من نظراته .. ناوله سيجارة .. «كمل يا .. (عبد) .. وبعــد شرب الجوزة ؟ .. أيوه يا سيدى .. بعد شرب الجوزة .. اعتــدل مزاج الاسطى .. أشار على عم (عباس) بالفــكرة .. تشجع الرجل لتنفيذها .. وجه الى (على) رجاء بابن بيلا .. وجميلة .. أن يعيره (المحراث) .. ناوله له (على) مسرعا كأنما مسه سحر .. وعلى الفور خرج عم عباس والمحراث معه .. وفجأة دقت النار فى صدر زوجة (على) .. فما ندرى الا وهى تلطم صدرها .. وترفع صوتها فى بحة كالنحيب .. جميلة .. جميلة .. هه ؟ .. يا مرارة عيشتى .. ووكستى .. وسواد بختى .. آه .. ورفعت سبابتها .. ودقت جبينها تطرد الغفلة من تحته .. دايما يروح هناك .. ناحيتها .. غاوى الحارة التانية .. عشانها .. المصعصعة .. ودينى لاسود عيشتها .. !!

قوطع (عبده) بموجات ضاحكة متزاحمة .. ضاع فى عبابها صوته .. سلم (عــلى) الجريدة شاكرا .. التفت باسما الى ما يقال :

– وازاى صدقت كلامكم يا سيد عبده ؟

صبركم بالله .. كل واحد حلف لها بدل اليمين اتنين .. ركنت رأسها على الجدار .. وسرحت .. شكت فى ضحكنا وأيماناتنا .. طلب (على) القلة .. تسمرت مكانها كأنها لا تسمع .. ونظرتها زى



صهد الفرن ·· شخط (على) فيها ·· القلة ·· فين القلة والا كسرت «رقبتك» ··اسمعوا ··اسمعوا ··حضرت القلة ·· وناولتها لهبتكشيرة معتبرة ·· حاول (على) ملاطفتها ·· شردت ·· عصبت رأسها بطرحتها السوداء ·· ألح فى ملاطفتها ·· ردد لها شيئا من تفانينه يطيب خاطرها :

لاجل النبى يا جميل وان كنت باقينى
اضـــحك بسن الرضا وانت بتسقينى

خبط (أبوجوهر) كتف (على) مثنيا على تفانينه ·· صاح (عوض) ·· ياسلام « قلة » مبروكة · هز (اسماعيل) رأسه طربا ·· الله ·· لو سمعك « عم أحمد » لكبر رغم أنف كحته ·· انسجم يامعلم (عوض) ·

سحب (أبوجوهر) الجريدة وهو يستقطر صدى ما سمعه ·· حاول تفسير بنطها العريض ·· وهجاء حروفه ·· قطع (أبو العز) تيار انسجامه ·· قطب حاجبيه ·· أغلق جفونه ، وفتحها ·· صوب عينيه الى خيوط عنكبوت مستكنة فى أركان الدكان ·· وعلى أحد الرفوف · دق قبضته ··فى وجه العنكبوت والهواء الساكن معا · شيع أنفاسا حارة فى الفراغ ·· نفرت عروق ذراعه فى غضب ·· رمق (لوللا) الصغيرة ·· تشير بقلم فى اصبعها نحو الدكان ·· تذكر حاجة أولاده لأقلام جديدة ·· طوفت نظرته خلف النافذة ·· نخلة أولاده الصغيرة نامية بجوار النخلة الكبيرة ·· سيعود أولاده الصغار من مدرستهم تحت وطأة الحر ·· تنهد كأنما يجرف من طريقهم حرارته ·· كرر التنهيدة كمن يكـــرر الرجاء ·· شغلته التنهيدة عن سماع خطوات عم أحمـــد ·· اهتزت وريقات أمامه ، لم يدر أحد وسط انسجامهم كيف جذب (أبو العز) بتنهيدته ·· تنهيـــدات جماعية واكبت أصداء اللفحات الجائمة ·

دلف أول زبون بشيرا بشىء من الحركة والانشغال ·· سلط عم أحمد عينه على أول عنوان ·· صاح مكبرا كما توقع الجميع ·· كاد يعيد التكبيرة مرات لولا أن قاطعته نوبة الكحة ·· نسى أن يشتمها ·· « عشنا وشفنا ·· سنة ١٩ كان ·· فيها ·· »

تمتم (أبو العز) ·· لكننا نعيش الآن ·· والنخلة ساكنة ، وطرحها شابتـــه المرارة ·· كان والده مساهما ومشاركا هو الآخر فى ثورة سنة ١٩ ·· وهو لا يعرف أن يغرم بشىء ، فقضبان الأفق تحجب نســـمته ·· ليس أكثر من أن يطالع الجريدة ·· ويسمع الراديو ·· على حـــين يمارس الاغفاء فى كرسيه ·· أو ينظر الى النخلة مستثارا ·· لماذا تخلت عن طرح ثمار طيبة كأيام زمان :

ـ النخلة دى يا عم أحمد ·· غرست فى ذلك الوقت ؟

ـ نعم ·

ـ وليه تخلت عن ثمارها الحلوة ؟

ـ لا أدرى ·· أظنها احترقت يوما فى الفجر ·· بيد مجهولة ·

ـ ليه يا عم أحمد ؟

ـ لم أعد أدرى ·· !!

كرر الزبون طلبه ·· آه ·· حاضر ·· لم يسمعها الزبون فى الزيطة المفاجئة ·· اقتحم صغاره الدكان ·· اصطدموا بـ (عـــلى) ·· اتجهوا بشنطهم الى فاترينة الحلوى ·· احتجبت وســـادة الاغفـــاء ·· انعكست النخلة فى الفاترينة ·

ـ هات كرملة ·· وأنا حلاوة ·· وأنا شكلاته ·

ناولهم الحلوى · ضمهم اليه حانيا ، رابتا عـــلى وجناتهم ·· تحسس شنطهم مطمئنا ··

ـ ياللا ·· هاتوا الراديو من عمكم (كمال) · وتعالوا خدوا الجريدة ·

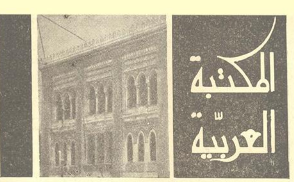
ـ الله الله ·· دى فيها صورة جميلة ·· عندنا زيها فى المدرسة ·· حنخلى عمنا يحكى لنا حكايتها من تانى

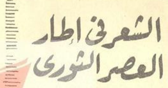
ـ طيب ادخلوا من الحر !

ـ حر ؟ ·· شوف النخلة ··الحر راح ·· وشوف نخلتنا الصغيرة جنبها ·· بس امتى تطرح ؟ ·· ايه ده ·· عنكبوت !

فجأة رمى أحد الأطفال شنطته عليه ·· تمزقت خيوط العنكبوت ·· بقى بعضه متشبثا بمكانه ·· جذبه عم أحمد بالجريدة ·· قصرت يده ·· سدد الصغير الآخر شنطته كأنها قذيفة ·· فتتت الخيوط الباقية ·· سقطت على البلاط بحشرتها ·· داستها أقدام الصغار معا فى فرح صبيانى ·· هتف عم أحمد : أولاد عفاريت ·

أحاطهم والدهم مبتسما ·· دفعهم الى المنزل ·· استدار (على) خارجا ·· فى نيتـــه أن يعود ·· ويحصل على صورة جميلة ·· الصغار يزاحمونه فى خروجه ··يتأبطون شنطهم ·· يشـــبكون أيديهـــم فى بعضها ·· يلغطون ويتنازعون فيمن يعود ويأخذ الجريدة··والدهم يشيعهم ببسمات راضية ··يلتفت الى وسادته الخشبية ·· لا يلمسها ·· يتمطى رافعا يديه فى حركة رياضية يجدد بها نشاط ساعديه · لمح صورة السعف مطبوعة على الزجاج ·· التفت اليه ·· لم تهفهف النسمة بعد فما زال القيظ جاثما باستهانة هناك ·· والسعف مشرع كالقضبان على الأفق الواسع ·· لكنه استراح للنظر فى وجـــه النخلة الصغيرة · !!





الشعر في إطار العصر الثوري

تأليف : الدكتور عز الدين اسماعيل

عرض وتقديم :

الحسانى حسن عبد الله

يلاحظ المتامل فى كتابات الجيل الناشىء من النقاد فى السنوات العشر الماضية اسرافا فى استخدام كلمات يعوزها الوضوح ، فاذا رجعنا الى جيل سابق وجدنا اسرافا أقل ، حتى اذا بلغنا طبقة الأساتذة من أمثال العقاد وطه حسين الفينا الكلمات واضحة دقيقة معبرة • ولعل الصفة الأخيرة ناشئة عن الصفتين الأولين فالكلام المعبر هو الكلام الواضح الدقيق • وليس معنى الوضوح والدقة أن يكون الكلام سهلا ضحلا فقد تعمق الفكرة حتى يقصر بعض الأفهام عن ادراكها وهى مع ذلك مؤداة باسلوب يقبله الفهم • وقد تبدو الكلمات سهلة بسيطة حتى اذا اختبرت لم يبلغ الفهم منها شيئا لأنها لم تصدر عن فكر واضح دقيق • فليس المهم سهولة المفردات أو صعوبتها من الوجهة اللغوية ، انما المهم قابليتها للفهم ، ولن يكون الكلام قابلا للفهم الا اذا كان صادرا عن فهم •

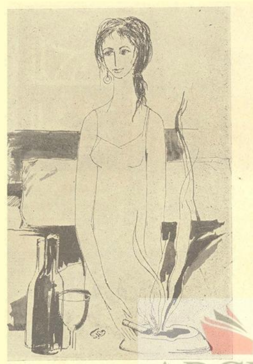
ولقد شاعت ظاهرة الاستهانة بمعانى الكلمات هذه حتى اصبحت خطرا على عقل الجيل الناشىء كاتبا وقارئا ، واذا قدر لهذه الظاهرة ان تستمر فى شيوعها فاننا سنصبح السنة بلا عقول ، السنة تلهج بكلمات كثر لا تصور شيئا ولا تعنى شيئا• وعفاء حينئذ على امة لا تقوى على غير الثرثرة • فاول واجب الآن على كل كاتب يشعر بالتبعة الثقيلة على قلمه أن يستنقذ هذا العقل الناشىء من التسيب فيستنقذ للأمة بعض مستقبلها ، ولن يكون ذلك الا بجهد مخلص يبذل من اجل تحديد معانى الكلمات ، ومحاسبة القلم محاسبة عسيرة على كل ما يخطر عليه

نقول ذلك ونحن نعرض لهذا الكتاب لأنه يمثل تلك الظاهرة ، وهو على صغره يعرض لقضايا عدة او لكلمات عدة ينبغى أن نناقشها لنستقر فيها على رأى يعصمنا مما يحيط بها من التباس أو غموض • أول هذه الكلمات « الالتزام » ، والالتزام هو الفكرة التى يدور حولها الكتاب ، وهى فكرة ترددت عندنا منذ زمن ، وترددت فى الأدب الغربى منذ زمن أبعد ، فما معنى هذه الكلمة التى شغلنا بها طويلا ؟ وكيف نشأت ؟ يجيب الدكتور عز الدين « لقد نشأت فكرة الالتزام فى العصور الحديثة نتيجة لارتباط الأديب بمشكلات الحياة الواقعة ، وادراكه لخطورة الدور الذى يقوم به ازاء هذه المشكلات » اذن فالالتزام يعنى أن يرتبط الأديب بمشكلات الحياة الواقعة • الى هنا والالتزام نصيحة لا باس بها انتصح بها وما يزال ينتصح بها أدباء كثيرون ، ولكن هل ثارت كل هذه الضجة حول الكلمة لأنها نصيحة لا باس بها ؟ ليس الأمر كذلك فلو كانت مجرد نصيحة ما كان يكون لها كل هذا الخطر • انما كانت ذات خطر لأنها دعوة ظن أنها تقيد حرية الأديب ، فهل هو ظن صحيح ؟ يقول الدكتور « يفرق بعض الكتاب بحق بين الالتزام والالزام ففى الالتزام يتخذ الفنان موقفه من خلال ممارسته لحرية الاختيار فى حين أن الالزام يفرض عليه الموقف من الخارج » • اذن فالالتزام مشاركة الأديب فى هموم قومه باختياره • والى هنا ما تزال الكلمة أيضا مجرد نصيحة ـ فالأدب منذ كان بعضه اهتمام بالقوم وبعضه اهتمام بالانسان على اختلاف الأقوام وبعضه لا اهتمام فيه بغير ذات الأديب ، فاذا كان الأديب حرا فى أن

ينضم الى طرف من هذه الأطراف او يجمع بينها فلا معنى للكلمة اذن . وليس الأمر كذلك فالكلمة لها معنى ، ومعناها ـ كما يشرحه الدكتور ـ ولاء الأديب لعقيدة قومه ، يقول « حرية الفنان الشخصية لا يمكن أن تتحقق الا فى مجتمع حر ، وهو لكى يكون حرا بحق يتحتم عليه أن يتبنى عقيدة مجتمعه فى التحرر » . أرأيت كيف تصبح الحرية فرضا والفرض حرية ؟ « يتحتم عليه أن يتبنى عقيدة مجتمعه » من أين هذه الحتمية ، ومن الذى يحق له أن يفرضها . وكيف تكون « حتمية التبنى » هذه اختيارا حرا . ان الالتزام هنا والالزام سواء ، الحرية تسقط اذا قلت لى التزم بحرية فان الأمر أمر مهما تلطفنا فى صياغته.

ولكن مهلا ، فان للدكتور كلاما هنا فى تفسير العقيدة ، يقول « العقيدة هى التعبير القديم بما نسميه اليوم بالايديولوجية، فالايديولوجية عقيدة ، كل ما فى الأمر أن كلمة العقيدة ارتبطت فى اذهاننا عبر التاريخ بالعقيدة الدينية ، وقد ظل الشاعر والفنان مرتبطا بهذه العقيدة على مدى عصور طويلة حتى اذا كنا فى العصور الحديثة ولم يعد للسلطة الدينية وجهها الجماعى القديم راح الانسان يبحث عن عقيدة اخرى وظل هكذا ينتقل من عقيدة الى عقيدة ، ومن ثم لم تخل أعماله الفنية فى أى وقت من أن تكون كذلك تعبيرا عن عقيدة كائنا ما كانت هذه العقيدة » . وهذا كلام فيه نظر لأن العقيدة قد تكون دينا ولا تكون الأيديولوجية دينا ، الايديولوجية مثل فكرية ليس شرطا أن يصحب الايمان بها عاطفة دينيه. وفيه نظر ايضا لأن الدين كان له وجهه الجماعى قديما وما يزال له وجهه الجماعى حديثا . الانسان الحديث يؤمن بالاسلام وهو دين للملايين ويؤمن بالمسيحية وهى دين للملايين كما كان يؤمن بهما الانسان القديم، فليس صحيحا ان الدين فقد وجهه الجماعى فى العصور الحديثة فما تزال المآذن والأجراس قائمة كما قامت منذ مئات السنين ، وما يزال الدين يؤثر فى الأدب الحديث كما كان يؤثر فى الأدب القديم ، ولا فرق بتة بين أثره فى مايكل أنجلو وأثره فى ت.س. اليوت . على أن هذا التصحيح يؤيد وجهة نظر الدكتور فى أن الأديب كان دائما يستلهم العقيدة ، ولكن كونه كذلك شىء وفرض عقيدة خاصة عليه شىء آخر . فاذا كان الأديب بالضرورة ملتزما بعقيدة قومه أو متأثرا بها على نحو ما فلا معنى لدعوته الى التزامها او التأثر بها على نحو بعينه .

ولكن مهلا أيضا فما يزال الدكتور يجد ما يسوغ به دعوته ، فهو يرى أن ارتباط الأديب بالحياة سمة من سمات العصور الحديثة ، وهنا ـ يجيبنا على سؤالنا الآخر « كيف نشأت فكرة الالتزام ؟ » ، فيرجع بها الى المذهب الرومانتيكى . يقول : « لم تبرز فكرة الربط بين الأدب بعامة والحياة الا فى العصور الحديثة ، وربما كانت أول عبارة فى تاريخ التفكير النظرى فى الشعر أحكمت الربط بين الأدب والحياة هى العبارة المأثورة عن الناقد والشاعر الانجليزى المشهور « كولردج » التى يقرر فيها أن الأدب « نقد للحياة » ، وقد اقترن هذا التحول فى التفكير فى وظيفة الأدب بظهور الحركة الرومانتيكية . فاذا قلنا ان الرومانتيكيين قد أحدثوا تحولا خطيرا فى ميدان الأدب فان ذلك يرجع الى ادخالهم هذا المعيار الجديد الذى يجعل روعة الأدب وقيمته رهنا بمدى ما يتحقق من نظرة ناقدة للحياة . ولا شك أن النظرة الناقدة للحياة تفترض الاندماج فيها وتفهم أبعادها أولا .. » ثم يقول : « والتحول الذى حدث هنا يتمثل فى النظر الى العمل الفنى من حيث هو مشاركة صميمة فى واقع



الحياة ومحاولة لاتخاذ موقف منها . ومن هنا بدأت بذور فكرة « الالتزام » التى صار لها فى القرن العشرين تأثير ملحوظ فى حياة الأدب « .

وفي هذا الكلام غلط واضطراب كثير ، فان عبارة ((الشعر ـ وليس الأدب ـ نقد للحياة)) عبارة مشهورة عن الناقد والشاعر الانجليزى » ماتيو أرنولد » الذى يدور نقده حول طبيعة الشعر ووظيفته ، وله اهتمام أيضا بأمور التعليم وامور الدين . ويستطيع الدكتور أن يرجع الى الجزء الثانى من مقالاته فى النقد ليجد هذه الفكرة مبثوثة فى دراساته للشعراء الانجليز : ملتون ، وكيتس ووردزورث ، وبيرون ، وشلى .

ولست أدرى كيف حدث هذا ، وليس أمام القارىء اذا أراد أن يعرف كيف حدث هذا الا أن يفرض احتمال ورود العبارة بمعناها عند كولردج أو بمعنى مقارب ، ولكن ينفى هذا الاحتمال أن مثل هذا المعنى لو سبق اليه كولردج لعرف له قبل أن يعرف لأرنولد ، وينفيه أيضا أن هذا المعنى غريب كل الغرابة على نقد كولردج ، فليس يعنى كولردج أن يلبى الشاعر نداء المشكلات الاجتماعية أو العقائد القائمة ، وبين يدى وأنا أكتب هذه الكلمة كتاب بعنوان « عالم الشعر » جميع فيه الأديب الانجليزى كلايف سانسوم مختارات من أقوال الشعراء والنقاد فى قضايا الشعر ، ومن بينها طبيعة الصلة بين الشعر والحياة، وقد وردت أقوال لكولردج فى أكثر من خمسين موضعا فى الكتاب

ليس من بينها كلمة واحدة تعبر عن هذا المعنى أو قريب منه ، بل انه ييسرر في احدى تلك المواضع ان الشعر ينبغى ان يتنزه كل التنزه عن الغاية الخلقيـة وهو بصـدد الكلام عن قصيدته « البحار القديم » اذ عيبت بانها خالية من هدف خلقى ، فقال بأنه يعتقد ان عيبها الاول هو وجود الهدف الخلقى ، وان الشعر ينبغى ان يتنزه عن هذا كما تتنزه عنه قصة الصياد الذى فوجىء بمارد امامه يقرر انه لا بد له من قتل الصياد لانه رمى بنواة وهو ياكل بلحا فاصابت ابنه ، فالذى يقول بهذا لا يعنيه ان يعبر الشعر عن الواقع الراهن أو العقائد القائمة ٠

ثم يرتب الدكتور على كون الشعر نقدا للحياة وعلى نسبة الفكرة الى « كولردج » وهو من عمد الرومانتيكيه فى انجلترا أن الفكرة عامة عند جمهور الرومانتيكيين ، وهى ليست كذلك فهذه الفكرة خلاصة آراء متميزة لرجل ولد يوم مات شـيلى ، وبينه وبين وردزروث وكولردج نصف قرن ، اى أن الرومانتيكية كانت قائمه عند مولده محدده المعالم ، فليس هو من يقصد اليه اذا أريد الحديث عن الرومانتيكية ـ لقد كان احـرى بالدكتور ان يتريث فى نسـبته هذه الفـكرة الى الرومانتيكيين على وجه العموم لانها اذا صحت أن تكون لهم على نحو ما ، فليس يصح أن تكون معلما من معالم مذهبهم ، والا فما الفرق بين الرومانتيكيه والواقعية ان كان المذهبان لهما تلك « المشاركة الصميمة فى واقع الحياة » ؟٠

والمعلوم أن الرومانتيكية ثورة على جبروت العقل الكلاسيكى، وخروج على التقاليد والعقائد القائمة ٠ والمعلوم أن الرومانتيكى ساخط على فساد المجتمع ، يسعى الى خير الشعب ولكنه لا يحب أن يندمج فيه ، هو لائذ بكبريائه لا يتملق الجماهير ٠ فكيف تكون الرومانتيكية وهى ثورة وخروج وسخط وكبرياء «التزاما» بعقيدة المجتمع القائمة ؟ ان الالتزام بمعنى أنه ولاء للمجتمع وولاء لعقيـدته أقرب الى طبيعـة الكلاسـيكية منه الى طبيعـة الرومانتيكيـة ٠ فالذى يقـــول بالالتزام ليس بثائر وليس برومانتيكى لأن الثورة فى جـوهرها رفض والرومانتيكيـة فى جوهرها رفض والالتزام فى جوهره قبول ٠ الثورة فى «اليسار» والرومانتيكية فى اليسار والالتزام فى «اليمين» ٠ وليس يسوغ أن نقول عن دعوة الالتزام فى ظل النظام القـائم فى الاتحـاد السوفييتى انها دعوة ثورية أو دعوة يسارية لأن الثورة قامت منذ زمن بعيد واستقر بعد قيامها نظام خاص ، وهكذا كل ثورة تهب لتغير نظاما وتقيم على أنقاضه نظاما آخر ، فليس من المعقول أن تظل الثورة رفضا دائما الا اذا كانت تفتقر الى مبادىء ايجابية قادرة على احلال نظام جديد محل النظام القديم ٠ ومثل هذه الثورة لا تعيش طويلا ، فتسمية أدب الثورة الناجحة الايجابية اذن بالأدب الثورى تسمية ناقصة لأنها لا تظهر الوجه الايجابى للثورة ٠ ونحن هنا نفرح كثيرا بهذه التسمية الناقصة التى تحمل عنا عبء التعريف الدقيق ٠ ولقد قنع الدكتور فى دراسته لشعر الثـورة بالوقوف عند الملامح العامة فلم يبحث عن ذلك الوجه الايجابى ، والثورة الآن نظام ، فليست هى جلاء الانجليز وليست هى حرب السويس وليست هى هزيمة الاقطاع وليست هى « الاشتراكية » وفى العالم اشتراكيات بعدد الدول التى تنادى بالاشتراكية ٠ فاذا قنعنا بوقوف الأدب عند هذه الملامح العامة فقد قنعنا بالوجه السلبى من الثـورة ٠ وهذا ما فعله الدكتور عز الدين فى كتابه هذا ، فهو يسوق لنا قصيدة لنزار قبانى قالها على لسان صديقة لأحد أثرياء البترول ، وقصـيدة اخرى لصلاح عبد الصبور قالها بمناسـبة الجلاء ، وقصيدة ثالثة لكيلانى سند قالهـا فى معـركة القنال ، وقصيدة رابعة لأحمد حجازى عن الاتحاد الاشتراكى ٠ وحديث الأدب عن كبار الحوادث شىء معهود فى أدبنا قديمه وحديثه ، فليست هذه سمة تميز « العصر الثورى » أو الأدب « الثورى » عن غيرهما من العصور والآداب ٠ فالمطلوب اذن كشف الخصائص المميزة التى تجعل من القصيدة دون غيرها تعبيرا عن روح الثورة ٠

وهذا المطلوب يطلب فى سماحة ورحابة صدر ، فقد يقصر الأدب عن مجاراة الثورة لثقته بها ، ولعلنا نذكر أن أدبنا الكبير الأستاذ نجيب محفوظ أعلن يوما أنه سيكف عن الكتابة لأن الثورة تفعل ما يريد ، وهو الى الآن يكتب القصة لا يدرى أيجد بعدها موضوعا أم لا ٠ أما أن نشهر على الأقلام سيفا اسمه « حتمية التبنى » فلن يكون أدب مهما ابتسمنا فى وجوه الأدباء لأن ابتسامة الجلاد لا تطمئن احدا ٠ ولنقف الآن عند شاهد من هذه الشواهد التى ساقها الدكتور لنرى مبلغ ما فيه من تمثيل لروح الثورة ، يقول نزار قبـانى من قصـيدة بعنوان : « الحب والبترول » :

٠٠٠٠٠٠

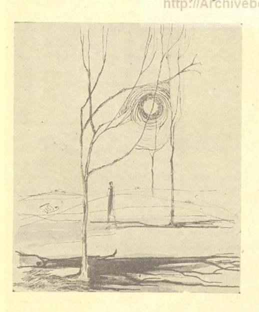
متى يا سيدى تفهم
بانى لست واحدة كغيرى من صديقاتك
ولا فتحا نسائيا يضاف الى فتوحاتك

٠٠٠٠٠٠

متى تفهم
أيا جملا من الصحراء لم يلجم
ويا من ياكل الجدرى منك الوجه والمعصم
بانى لن أكون هنا رمادا فى سجاراتك
ورأسا بين آلاف الرؤوس على مخداتك

٠٠٠٠٠٠

متى تفهم



بأنك لن تخدرنى بجاهك أو اماراتك
ولن تتملك الدنيا بنفطك وامتيازاتك
وبالبترول يعبق من عباءاتك
وبالعربات تطرحها على قدمى اميراتك
بلا عدد ، فاين ظهور ناقاتك
......
متى تفهم
بأنى لست من تهتم
بنارك أو بجناتك
وان كرامتى أكرم
من الذهب المكدس بين راحاتك
وان مناخ أفكارى غريب عن مناخاتك
أيا من فرخ الاقطاع فى ذرات ذراتك .
......

يقول الدكتور « ثم يتطور الموقف فيكشف لنا الشاعر كيف ان جريمة الاقطاع لا تقتصر على اهدار كرامة الانسان الفرد وانما تمتد الى اهدار كرامة الأمة جمعاء » .

ونحب قبل أن نسوق هذا الجزء من القصيدة الذى يشير اليه الناقد أن نقف عند الأمثلة الماضية لنتبين حقيقة الباعث الذى يكمن وراء هذه القصيدة . هذه « صديقة » لذلك الاقطاعى ترى لنفسها قيمة أكبر من أن تهدر بالمال ، ان ما أحنقها على ذلك « الصديق » أنه وجد فيها سلعة ، وعاملها معاملة السيد للاماء ، لم ينجح فى خطابها بما يليق أن تخاطب به امرأة لاتقبل أن تعطى نفسها بالمال وربما قبلت أن تعطى نفسها بكلمة ، فهى تأبى تلك الغلظة ولا تريد أن تكون واحدة من آلاف ، انها تريد أن تكون وحدها ولكن صديقها لا « يفهم » تأمل تكرار هذه الكلمة ، فلو أنه « فهم » لانتهى الأمر ، فهى حانقة على غباوته وغلظة قلبه أولا ثم هى حانقة على ماله ثانيا لأنه سبب غباوته وغلظته ، ولقد أسلمت نفسها للغيظ وانطلقت تسبه سباب امرأة شامتة تذكره بصحرائه ونوقه ، وتعيره بالجدرى على وجهه ومعصمه ، ثم اذا هى فجأة تتحدث بلسان آخر فتذكر أنه اقطاعى فرخ فيه الاقطاع .

أمثل هذه المرأة تمثل « كرامة الانسان الفرد » التى يحدثنا عنها الدكتور ؟ أى كرامة هذه التى لا تثور الا لأن الحظوة فاتتها ؟ أمثل هذه الكرامة تمثل كرامة الملايين الجائعة العارية الجاهلة لأن الانسان طغى واستكبر فى الأرض وغره سلطان المال فتمادى غير عابىء بكرامة أخيه الانسان ؟ أهذه كرامتى وكرامتك وكرامة الملايين ؟ اننا نستطيع أن نفرض الباعث وراء هذه القصيدة اذا راعينا مواضع التكرار فى الكلمات وراعينا لدد الخصومة الذى لا يكون الا لاحنة شخصية ، وراعينا ذلك التشفى المقيت غير الانسانى ، هذا التشفى الغريب على رجل المبدأ والعقيدة ، أيكون المرض فى انسان مثار شماتتنا ، وذلك الجدرى أهو مرض يصيب الاقطاعيين دون سائر خلق الله ؟ أقول نستطيع أن نفرض الباعث لكنى سأترك فرصة بعد هذا الايضاح للقارىء ، لنسوق اليه من القصيدة ذلك الجزء الذى يمثل «كرامة الأمة جمعاء » :

« تمرغ يا أمير النفط فوق وحول لذاتك
كممسحة ، تمرغ فى ضلالاتك
لك البترول فاعصره على قدمى عشيقاتك
كهوف الليل فى باريس قد قتلت مروءاتك
فبعت القدس ، بعت الله ، بعت رماد أمواتك
كأن حراب اسرائيل لم تجهض شقيقاتك
ولم تهدم منازلنا
ولم تحرق مصاحفنا
ولا راياتها ارتفعت على أشلاء راياتك . »

مرحى أيتها الخطيبة المفوهة ، انه كلام جميل لكنه غريب منك ، لقد أفسدت القصيدة بهذا الجموح ، فلست أنت التى تذكرين الله والقدس واسرائيل والمصاحف والرايات ، انما أنت التى تذكرين الكأس والسيجارة والمخدة .

والدكتور معجب بنزار قبانى ثائرا أيضا فى وصفه للتحول الطارىء على نظرته الى الحب ، يقول « لقد وقع تحول واضح فى قضية الحب فرضته ظروف حياتنا فى مرحلتها الثورية حتى اننا لنجد شاعرا ذا شهرة عريضة فى العالم العربى بقصائده الغرامية هو نزار قبانى يحدثنا عن هذا التحول فيقول اننى أشعر بتغير جذرى فى لون حبى ، فى نكهته ، فى طاقته ، فى اتجاهه .. أنا أقرر أن شيئا ما قد وقع فأعطى جمالك مفهوما جديدا وأعطى حبى لونا آخر . اننى معجب مثلا بهذه الكدمة الصغيرة التى تركها الزحف على التراب فوق مرفقك . معجب برائحة اللاشىء ، نعم برائحة اللاشىء تصدر عن فتحة قميصك المتعب ..)

هذا هو الحب فى « اطار العصر الثورى » اعجاب برائحة « اللاشىء » نعم « اللاشىء » اليس هذا « شيئا » جديرا بالاعجاب وذلك هو الشعر فى اطار العصر الثورى » شماتة واحنة ولدد !

فلنعد الى ما كنا فيه .

رأينا أن الالتزام لا يفسره تأثر الأديب بعقيدة قومه قديما أو حديثا لان هذا التأثر أمر طبيعى ليس بحاجة الى دعوة ، ورأينا أنه لا يفسر المذهب الرومانتيكى لان الرومانتيكية رفض والالتزام قبول ، فماذا يفسره اذن ، أهو مرة أخرى كلمة بلا معنى ؟ كلا ان الكلمة تفهم حق الفهم اذا عدنا بها الى مصدرها فى الادب الغربى ، ولها فى هذا الادب مصدران :

الواقعية الاشتراكية التى تقوم على مبادىء المادية التاريخية والمصدر الثانى الوجودية والمقصود بالالتزام عند القائلين بالواقعية الاشتراكية أو المادية التاريخية أن يصدر أديب البروليتاريا صدورا حتميا عن الموقف الفكرى لطبقته ، والحتمية فى هذا المذهب مفهومة لان أصحابه يرون أن تاريخ الانسانية مر بأطوار عدة ، كل طور يسلم الى الآخر اسلاما حتميا تحت ضغط العوامل الاقتصادية التى تعمل مستقلة عن ارادة الانسان ، ويرون أن الفكر انعكاس للظروف المادية الاقتصادية وأن صراع الطبقات هو المهيمن على حركة التاريخ ، وفى رأيهم أن انتصار البروليتاريا أو الطبقة العاملة فى النهاية أمر تحتمه قوانين التاريخ بعد قوانين الاقتصاد وقوانين المادة الطبيعية ، وواجب الاديب أو المفكر تجاه هذه القوانين أن يساعدها على العمل بالسير فى طريقها المرسوم ، لكنها على أى حال سائرة الى غايتها شاء الفكر أو أبى . الالتزام اذن فى هذه الفلسفة

التزام بايديوليجية طبقة هى البروليتاريا ، وهو فى هذه الفلسفة مفهوم لانه قالب فى بناء فكرى ، أما فى غير هذا البناء فهو كلمة لا تزيد على مجرد نصيحة • وقد أكد ولاة الثورة عندنا أنها ليست ثورة طبقة ، فلا معنى اذن « لحتمية التبنى » فى ثورة تؤكد أنها ترعى مصالح الجميع •

أما الوجودية فهى ترى ان القصة والمسرحية بطبيعتهما لابد من أن تعبرا عن هموم الناس وواقعهم وهموم الانسان فى كل واقع يشمله العصر ، لان مادة القصة ومادة المسرحية أحداث وشخصيات وصراع وهذه هى بعينها مادة الواقع المحيط بالاديب • ومعنى ذلك أن الاديب الذى يحاول أن يستخدم هذين الفنين فى غير اهتمام بهموم قومه وهموم عصره مخفق لا محالة لانه يحاول شيئا تأباه طبيعة القصة وطبيعة المسرحية • فالالتزام هنا صفة لطبيعة القصة وطبيعة المسرحية وليس دعوة يجوز فيها القبول والرفض • أما الشعر فهو فى راى الوجودية معفى من الالتزام بحكم طبيعته أيضا وان جاز أن يشارك القصة والمسرحية فى وظيفتهما ، لان مادة الشعر موسيقى وصور وانفعالات وهذه كلها تصدر عن ذات الشاعر ولا تحتاج الى مدد من الواقع الا بقدر

فأين من هذين المصدرين الالتزام الذى يدعو اليه كاتبنا والذى يشغل كثيرا من أقلامنا ؟ لم يتعرض الدكتور لمعنى الالتزام فى الواقعية الاشتراكية لكنه عرض لرأى سارتر فى اعفاء الشعر من الالتزام ، والغريب أنه يسلم بوجاهته ولا يكلف نفسه عناء مناقشته وهو على نقيضه • يقول « لسنا نظن أن هناك دفاعا له رصانته عن اخراج الشعر من عالم الالتزام يفوق هذا الدفاع بخاصة اذا تذكرنا أن صاحبه من دعاة الالتزام ، لكننا مع تسليمنا بكل ما يبرز فى هذا الدفاع من اعتبار لطبيعة الاداة الشعرية وللنوعية الخاصة التى تميز تعامل الشاعر مع هذه الاداة نعتقد أن معنى الالتزام فى حدود فكرة التفاعل بين الشاعر والاطار الحضارى الذى يعيش فيه لا يمكن استبعادها نهائيا ـ كما صنع سارتر ـ من عالم الشعر ، ونحن انما نقيم لهذا الدفاع وزنا لا لان كاتبا فرنسيا كبيرا قال به ، بل لان بعض البارزين من نقاد الشعر عندنا كذلك (يعنى الدكتور محمد مندور) قد ذهبوا فى موضوع الالتزام فى الشعر نفس المذهب • » ما هذا الهوان ؟ ألان كاتبا فرنسيا كبيرا قال برأى تسلم به وأنت على نقيضه • ثم تتضاءل برأيك فتجعل الالتزام بعد أن كان « تبنيا حتميا » مجرد تفاعل بين الشاعر والاطار الحضارى ؟ فيم كان الكتاب اذن اذا كان هذا قصارى ما فى الامر ؟

ثم ينتقل الدكتور الى مناقشة بعض الآراء التى تثور حول مسألة الالتزام • فقد قيل ان الالتزام يخشى أن يكون مسوغا لتناول صغائر الأمور التى يعج بها واقع الحياة ، فقال الدكتور معقبا بما يحسب انه يؤيد وجهة نظره وهو ينسفها من اساسها « هذا التصور خاطىء ، او هو تصور محدود النظرة ، فالمؤكد ان العمل الفنى لا يستمد جلاله وروعته من جلال الموضوع وروعته ، ثم ان التفريق بين الموضوع الجليل والموضوع غير الجليل مشكلة يصعب الفصل فيها ما دام الأديب قد رأى فى هذا الموضوع أو ذاك مادة صالحة للعمل الفنى • وقد اكدت هذه الوجهة فلسفة الجمال الحديثة منذ الربع الأخير من القرن الماضى ، وكانت أشعار « بودلير » تاكيدا لهذا التحول فى النظرة الى الموضوع الفنى ؟

فان كان الموضوع ليس مقياسا من مقاييس الفن فلماذا يكون الالتزام بعقيدة القوم والانهماك فى مشاكلهم مقياسا ؟ واذا كان « بودلير » وهو فى طرف مناقض لكل التزام شاهدا على الشعر الفعال ففيم اذن الدعوة لذلك « التبنى الحتمى » • ثم لماذا نستشهد ببودلير ونحن نتحدث عن أدبنا وواقعنا ولدينا كلمة عبدالعزيز الجرجانى قاطعة كالسيف « الشعر بمعزل عن الدين » يؤيدها تاريخ الشعر العربى فى كل عصوره • قال الجرجانى كلمته وهو يقرر أن شعر أبى نواس لا يغض منه منافاته للدين ، اى ان موضوع الشعر ليس مقياسا من مقاييس جودة الشعر فاشعار ابى نواس واشعار بودلير سواء فى دلالتها على هذا الراى ، واذا كانت اشعار بودلير « تحولا » ـ وما اكثر التحولات فى هذا الكتاب ـ فان اشعار ابى نواس « تحول » اسبق ، واسبق من هذين التحولين اشعار سحيم عبد بنى الحسحاس فى الجاهلية . ولكن الدكتور لا يريد ان يذكر أدبنا الا حين يعيب عليه انه لم يهتم بالقيمة الاجتماعية • شكرا لأدبنا على هذا العيب المحمود الذى فعل ما فعلته فلسفة الجمال الحديثة واشعار بودلير !

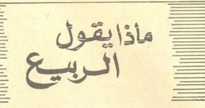
يقول الدكتور « كل من يراجع تفكيرنا القديم فى الشعر يدرك ان الوعى بالدور الاجتماعى له لم يشغل احدا من النقاد بحيث يفرض عليه هذا الوعى تقدير القيمة الاجتماعية للعمل الشعرى » • ماذا كنا نفيد من خوض النقاد القدامى فى تقويم الشعر على أسس عقائدية او اجتماعية ؟ لا شىء الا ثرثرات لا تفيد الادب فى شىء كثرثراتنا اليوم • ماذا كان يكون الحال لو كان لنا مكان عبد العزيز الجرجانى ناقد كالدكتور عز الدين يقول بوجوب التزام الشاعر عقيدة قومه • اذن كان يرجم ابو نواس ، وبدلا من ان يحفظ تاريخنا الكلمة المضيئة « الشعر بمعزل عن الدين » كان يحفظ كلمة اخرى « الشعر خادم للدين » ، كلمة لا تنفع الشعر ولا تنفع الدين لأن الدين ينبغى ان يكون غنيا بقوته ووسائله فى الاقناع عن ابيات يصطنعها الشعراء اصطناعا ، كذلك هذه المبادىء الحديثة ينبغى لها أن تترك الشعراء فى عالمهم ان شاءوا خرجوا اليها وان شاءوا ظلوا « بمعزل » عنها ، أما ان يقول الدكتور ان الفنان « بوصفه فردا فى جماعة لا يملك الا أن يشارك الجماعة فى تجاربها ومعاركها ، وهو لن يستطيع أن يعبر عن تجارب اخرى لم يعشها الا اذا كان يتخذ من الفن أداة تزييف للواقع وللفن معا » • فهذا هو الاستبداد بعينه ، هذا هو السوط الذى لن يهوى اول ما يهوى الا على شعراء « العصر الثورى » أنفسهم ، فان أكثر شعرهم « تزييف للواقع وللفن معا » بمقياس الدكتور، واقرب الأمثلة الى هذا « التزييف » مسرحية « الحلاج » لعبد الصبور فمن السهل أن يقال انها تعبير عن تجربة لم يعشها ، وهكذا نحكم بالاعدام على كل الشعر الذى يبدو منقطع الصلة بتجارب الجماعة ومعاركها ، فاذا قيل لنا ان « الحلاج » ليست كذلك على نحو أو على آخر ، فقد فقدت كلمات الدكتور معناها النقدى الدقيق • ثم يستطرد الدكتور الى اعتراض آخر على الالتزام فيقول « عملية الابداع الفنى عملية فردية •• فكيف اذن نتصور هذه القدرة الفردية الخلاقة قد حلت محلها قوة ابداعية حقيقية ذات صبغة جماعية » وهذا تصور غريب أن تتجرد من الجماعة « قوة حقيقية جماعية » تحل محل قوة الفرد ، لا أحسب انه دار بخلد أحد من القائلين بالالتزام ، فاذا صح هذا التصور فهو ضرب من السحر لا يفسره شىء حتى كلام الدكتور اذ يقول « لا شك فى أن العمل الفنى سيظل ـ كما

كان دائما – عمل الفرد المبدع ولكن هذه الخاصة الفردية لا تتعارض من قبل مع العقيدة الجماعية ، ونستطيع ان نقول ان الفنان هو الاداة التى يعبر المجتمع عن نفسه من خلالها فالمجتمع حقا لا يمكن ان يصنع العمل الفنى المفرد ولكن لولاه لما استطاع الفنان الفرد ان يصنع هذا العمل » • بالطبع لأن الفنان الفرد يعيش – مع انه فرد – بين الناس لا فى جزيرة معزولة ، فعمله بالضرورة معتمد فى جانب من جوانبه على المجتمع ، ولكن لايقال من اجل هذا انه لولا المجتمع ما استطاع ان يفعل شيئا • وتصور المجتمع قوة « حقيقية » متشخصة يبدو فى كثير من المواضع فى الكتاب ، يقول عن قصيدة عبد الصبور « الى جندى غاصب » « كان ارتفاع العلم على مبنى البحرية رمزا لنصر كبير قد تحقق وهو طرد فلول الاستعمار ، وبومذاك انفعلت الجماهير شتى الانفعالات وانطلقت من خلال الشاعر صلاح عبد الصبور تعبر عن انفعالاتها فتقول للعلم •• » ثم يطلق الدكتور على تلك القوة المتوهمة اسم « الذات الجماعية » « التى تحركت للبحث عن نفسها فى مصر منذ اواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين ، ولسنا ندرى أهذه الذات هى « الذات المصرية » أم « الذات العربية » ، فالدكتور يحدثنا أنها انعكست على الصعيد السياسى « فى الدعوة المشهورة لأحمد لطفى السيد : مصر للمصريين » اذن فهذه الذات كانت « مصرية » فى أول أمرها ثم اذا هى بعد حرب فلسطين تصبح « عربية » وهذا أمر ماكان للدكتور أن يتركه بلا تفسير ، فهو لا يفهم الا على فرضين اما ان الذات كانت منذ مبدأ حركتها عربية لكنها نجحت فى اخفاء هذه الحقيقة عنا واما أن التحول عند « الذوات الاجتماعية » أمر سهل • هذا تصور لا يقبله فهم القارئ العربى بل لا يقبله أى فهم • تأمل هذه الكلمات « لنتذكر كيف ظهرت فكرة البحث عن الذات واستكشاف أبعادها » ثم « لم تكن الذات تبحث عن نفسها وانما أخذت تواجه نفسها » ثم « الحل الذى ارتضته الذات لنفسها » ثم « لم يحدث لقاء حميم بين الذات المتفردة ذات الشاعر والذات الجماعية ولكن ما كادت الذات الجماعية تواجه نفسها •• حتى تم اللقاء الحقيقى بين ذات الشاعر والذات الجماعية » ثم « وجدت الذات المفردة نفسها فى سباق مع الذات الجماعية » مثل هذه الكلمات ليست غريبة على فهم القارئ العربى فقط بل هى غريبة على أى فهم ، ولكن من الممكن أن نلقى عليها بعض الضوء يعين على فهمها • يعلم المطلع على فلسفة الفيلسوف الألمانى هيجل انها تتصور المطلق حركة متطورة شاملة تتمثل فى مظاهر عدة ، و « الذات » و « الروح » و « المطلق » فى هذه الفلسفة كلمات بمعنى واحد • والطبيعة والفكر والمجتمع والدولة والفن والدين والفلسفة هى المظاهر التى يتمثل فيها المطلق فى حركته نحو معرفة نفسه • وهذه الفلسفة نظام فكرى شامل ، وفى مثل هذا النظام يفهم التصور الغريب بوضعه فى سياقه ، أما اذا اقتطع من السياق فسيبدو شيئا لا يقبله الفهم• واغلب الظن أن فكرة الذات الجماعية المتحركة المتمثلة فى وقائع ترسبت فى ذهن الدكتور من قراءته فى فلسفة هيجل أو قراءته عنها •

يكفينا هذا القدر من الاستطراد مع كلمة « الالتزام » ، ولننتقل الى كلمتين اخريين شغلتا الأذهان – وما تزالان – طويلا « الشكل » و « المضمون » – قالوا ان العمل الفنى مكون من شكل ومضمون ، وان العلاقة بينهما لا تنفصم ، وهذا قول صحيح وهو من قبيل البديهيات التى لا يختلف فى صحتها اثنان ، ولكنا نضيف اليه أن كل شئ فى الوجود لا العمل الفنى فقط له شكل ومضمون لا يمكن فصل احدهما عن الآخر ، هذا القلم الذى اكتب به الآنله شكل لا يتصور أن ينفصل عن مادته أو عن مضمونه ، فهو فى هذا كأى عمل فنى عظيم ، لكنهم ما قالوا ذلك ليصلوا الى هذه النتيجة أو ليقفوا عند هذا الشوط من تقرير حقيقة بديهية ، فقالوا بعد ذلك انه اذا تغير المضمون تغير الشكل بالضرورة ثم قالوا ان الشعر شكل ومضمون وقد تغير مضمون الشعر فلا بد أن يتغير الشكل ، أى لا بد أن يوجد « الشعر الحر » ، وهنا ينبهم معنى الكلمتين ويكثر اللغط حولهما منذ عشر سنوات أو أكثر دون أن يصل بنا الى حقيقة واضحة • يقول الدكتور كما قال غيره « أيستطيع شاعر مثلا أن يعبر فى قصيدة عن مضمون ثورى فى شكل تقليدى دون أن يحتبس هذا المضمون على نحو أو آخر داخل هذا الشكل » ومن قبل كتب الدكتور لويس عوض عن قصيدة « الشئ الحزين » فقال انها ما كان ينبغى أن تكتب بالشكل الحر لأنها لا تعبر عن المضمون الذى اقتضى هذا الشكل ، أما المضمون الذى اقتضى هذا الشكل فهو فى رأيه السأم والتمزق والضياع الذى يتسم به هذا العصر (ليذكر القارئ أن هذه فكرة غير « ثورية » ينبغى أن يحاسب عليها الدكتور لويس حسابا عسيرا !!) ، وكان الدكتور مندور يرى أن الوجدان الجماعى هو الذى يفسر ظهور الشكل الجديد ، وهذا ما يراه كذلك الدكتور عز « الثورة على اطار القصيدة وحده كان عملا ناقصا لأن بواعث الثورة الحقيقية لم تكن منصبة على الشكل الخارجى وحده وانما كانت مرتبطة بصفة أساسية بالمضمون ، وقد خرج الشعراء الى الاطار الثورى للقصيدة ولكن أى مضمون ثورى كان يمكن أن يصنع مع هذا الاطار بنية ثورية موحدة ؟ هذا هو السؤال الذى ظل حائرا فى نفوس الشعراء » • ولقد حدثنا أولئك الشعراء الذين صنعوا هذا الشكل الجديد فما قالوا هذا الذى قاله الدكتور ، قال السياب انه تنبه الى امكان اطلاق البيت من التزام عدد محدد من التفاعيل من قراءاته فى الشعر الانجليزى ، وقالت نازك انها تأثرت كذلك بالشعر الأوربى ، وقال صلاح عبد الصبور ان سؤالا طرأ بالصدفة بعد تأمل الأوزان المجزوءة ، لم لا تتكرر التفعيلة ، فى غير التزام لعدد ؟ هذا مايقوله الشعراء ومايوافقهم عليه بلا شك الدكتور عزالدين ، أليس عجيبا بعد كل ذلك أن يقال أن الشعر الحر ظل يفتقر الى مسوغ حتى قيام الثورة ؟

ونلاحظ فيما سبق أن كلمة « المضمون » خرجت من معناها الأول أى المادة المتلبسة بالشكل الى معنى آخر يسوغ لكل ناعق أن يقلب الاشياء على هواه ، المضمون هو فكرة أو أفكار يتمخض عنها العصر ، والعصر يتغير فالمضمون يتغير فالشكل يتغير ، والا ضاق الشكل القديم عن المضمون الجديد أو احتبس المضمون الجديد – بتعبير الدكتور – فى الشكل القديم • حجة لا تبلى على العصور وهى بالية منذ وجدت لتعلم يا دكتور وليعلم كل خائض فى هذه القضية أن وضعها على هذا النحو لغط فارغ وثرثرة خاوية لا تستحق نقاش دقائق.

بقيت بضعة مواضع فى الكتاب كان يحسن أن نعرض لها بالتفنيد ، ولكنى اكتفى بهذا القدر لأنى ما كتبت هذه الكلمة الا رغبة فى توضيح معانى بعض الكلمات الشائعة فى الحقل النقدى كما قلنا فى البداية •



شعر : كمال نشأت

عرض وتقديم :

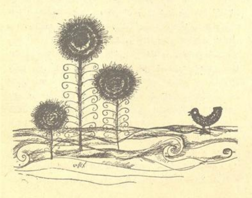
حسن توفيق

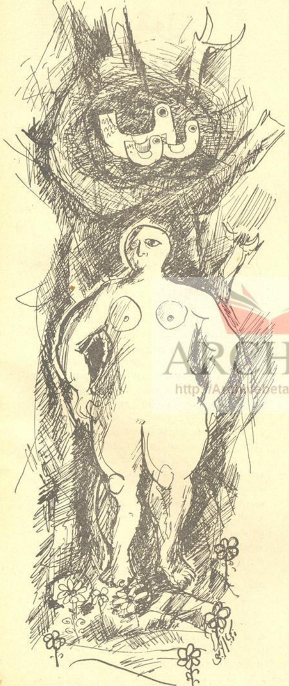
« ماذا يقول الربيع ؟ » هو الديوان الثالث الذى أصدره أخيرا الشاعر الدكتور كمال نشأت . ولاشك ان كمال نشأت غنى عن التعريف به فهو رائد وقطب بين الذين ساهموا في تطوير الشعر العربى الحديث من امثال بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي والفيتورى وملك عبد العزيز وغيرهم وقد أصدر شاعرنا من قبل ديوانين ، كان لكل منهما قيمته في اثراء شعرنا المعاصر ، وان اختلفت اتجاهات كل منهما عن اتجاهات الآخر . فاولهما وهو ديوان « رياح وشموع » صدر عام ١٩٥١ وقد نظم شاعرنا معظم القصائد التى يشتمل عليها هذا الديوان في فجر شبابه الأول ، فجاء تعبيرا صادقا عن ذات الشاعر العاشقة التى تتغنى بالجمال في شتى مظاهره بطريقة تلقائية عذبة تنسكب المشاعر والأحاسيس من خلالها الى أعماق النفس الانسانية في بساطة ويسر . أما الديوان الثانى فقد صدر عام ١٩٦١ – أى بعد انقضاء عشر سنوات على صدور الأول – وهو ديوان « أنشودة الطريق » الذى يتبين لنا من خلال تصفحنا لقصائده أنه يقترب من الحياة المعاصرة بادراك واقعى عميق لبواطن الأمور وظواهرها ، كما يتبين لنا أيضا أن شاعرنا قد نضج نضجا كافيا من الناحيتين الفنية والفكرية فقد أصبح لشعره نكهة خاصة تميزه عن غيره من معاصريه ، كما أصبحت له نظرته المتكاملة الى الحياة التى تتمثل في صورة شاعر فنان يسير في شتى مناحى الحياة محاولا استكناه أسرارها وكشف الحجب عن معمياتها مع ايمانه العميق بروعة الاخاء الانسانى في ظل مستقبل افضل يرفرف فوق عالمنا بأجنحة الخير والحب . هذا الى جانب ما تدفعه اليه روحه الشاعرة من تطلع دائم الى اسعاد الآخرين وبحث ملح عن الحقيقة وسط ركامات الزيف والتضليل التى تجعل البحث عنها يبدو أكثر مشقة وصعوبة .

ولقد أثار صدور ديوان « ماذا يقول الربيع ؟ » عدة تساؤلات ، لعل أهمها هو هل من حق الشاعر أن يصدر نتاجا قديما له ، وليد حقبة فنية سابقة تخطاها وتعداها الى غيرها أثناء تطوره المستمر بحيث أصبح هذا النتاج لا يمثله لنا على حقيقته ؟وقد تولد هذا التساؤل نتيجة لما يجده قارىء الديوان من أن ثلثى قصائده من نتاج الفترة الزمنية التى أصدر فيها الشاعر ديوانه الأول « رياح وشموع » واذن فلماذا لم يصدر الشاعر هذه القصائد ضمن هذا الديوان ؟ ولم يطلع الآن بها علينا ؟ والحق أن هذا التساؤل الذى أثير حول الديوان لا يستند الى أساس سليم من فهم طبيعة الفن . فالفنان لا ينتج فنه لأبناء جيله ، وانما يطمح الى أن يعيش بشعره مع الأجيال الآتية ، ومن هنا نجد أنه لا ضير عليه من أن يصدر هذا النتاج فهو انما يسجل مرحلة من مراحله الشعرية تاركا الحكم لها أو عليها للزمن .

ويشتمل ديوان « ماذا يقول الربيع ؟ » على ثلاث وخمسين قصيدة ، يمكن أن نقسمها الى مجموعتين . مجموعة نظمها شاعر بأسلوب الشعر الحر وتشتمل على ثمانى قصائد ، مجموعة أخرى نظمها بأسلوب الشعر التقليدى الملتزم لعدد معين من التفاعيل في كل بيت من أبيات القصيدة . وهذه المجموعة تتفوق تفوقا كميا على المجموعة الأولى فهى تشتمل على خمس وأربعين قصيدة تدور كلها فى فلك واحد مكونة نشيدا رومانسيا متدفقا بالمشاعر الحارة والأحاسيس الفياضية. ونحن نعرف أن للأدب الرومانسي خصائص تميزه عن غيره . فالأدب الرومانسى – كما يقول المرحوم أنور المعداوى – «يعتمد على أبعاد ثلاثة : البعد الزمنى ، والبعد المكانى ، والبعد الصوتى . وهو خلاصة تجربة داخلية تدور حول محور الذات الحالمة حين تلجأ الى الهروب من قوة واقع خارجى يصبح احتماله – بالنسبة للحالمين – أكثر من أن يطاق . الأدب الرومانسي يحلم دائما .. يحلم في نطاق البعد الزمنى ليفر من هجير عصره الى واحة العصور الوسطى حتى يتفيأ عن طريق الاسترواح النفسي كل ما فيها من ظلال . ويحلم في نطاق البعد المكانى ليفر مرة أخرى من قيام مجتمعه وضيقه وكآبته الى تلك الجزر البعيدة في أقصي المحيط ، ويحلم في نطاق البعد الصوتى ليفر مرة ثالثة من صخب الحياة التى تحيط به وهى حافلة بضجيج الياس الى أصوات الماضي التى يمكن أن تنقل اليه أملا جديدا في استعادة أمجاد غابرة » .

وعلى ضوء هذه الأبعاد الرومانسية نمضي الآن لنتبين عالم المجموعة الثانية من قصائد « ماذا يقول الربيع ؟ » . في قصيدة « ذكرياتى » يهرب الشاعر من واقعة الى أصوات الماضي عساها أن ترجع اليه أحلامه الذابلة ، وهو – كعامة الرومانسيين – لا يوفر لنفسه سبل النجاح في علاقاته العاطفية وانما يتركها تتهاوى أمام ناظريه لكى يخلق لنفسه عوالم التلذذ بالحرمان والرضا بالهزيمة . يقول الدكتور كمال نشأت :





لذة الحب في تخيل ما فات وان أيقظت بقلبى أوامه
هل يعيش الفؤاد الاغلى الذكرى مشوقا مرجعا أحلامه
ما حياتى سوى طلول غرام وعهود أصوغ منها دعامه

وفى قصيدة « أغنية الربيع الأول » يفر الشاعر الى تخفف من لواعجه ، عازفا عن الناس وعن دنياهم المرهقة ، متلذذا بعزلته وخلوته الى نفسه التى يعتصرها الأسي :

أن يرى الليل على وشك الزماع
ها أنا روح لهيف قد أبى
ظلمة تستر دمعا سكبا
وأسى مرا كآلام الوداع

ويتجاوب شاعرنا ـ في هذه المجموعة الثانية ـ مع شتى نماذج الضياع ، فاذا ثقلت عليه وحدته وضاق بضياعه وشروده لجا الى البحر ليرى في امتداداته الفسيحة المترامية الأطراف طيوف آماله التى اختنقت ، كما نرى ذلك في قصيدته « عودة الى البحر » . وفي أحيان أخرى يجد الشاعر في « طائر الليل » رفيقا له يتجاوب معه في ضياعه ويشاركه احساسه بالغربة القاسية فيناجيه مناجاة عذبة رقيقة يتمنى فيها لو انه صار هو الآخر قلبا شاردا ـ مثل طائره هذا اكى يتحرر من قيود المكان وينفلت من أسرار النفس :

يا غريبا في رحاب بسطت
اين مأواك ؟ ومن الفك يا
تذرع الأفق وحيدا تاركا
نحن الفان على قلبيهما
تسكب الشجو وتمضي مسرعا
وانا أسكب روحى هتفة
غير انى عاجز في موثقى
وطليقا هائما في الفسق
قلبك الحائر نهب الأرق
أغنيات للوجود المطلق
نافرا في لوعة المحترق ـ
حرة مثل الشعاع الألق
وأرى روحك فوق الموثق
لا أسيرا في كيان ضيق

واذا كانت الرومانسية تتغلغل ـ بصورة واضحة ـ في قصائد المجموعة الثانية ، فان قصائد المجموعة الأولى تتراوح بين الرمزية والواقعية ، وهى ـ على قلتها ـ أنضج فنيا وفكريا من قصائد المجموعة الثانية ، فقد نظمها الشاعر بعد أن تمرس سنين طويلة بنظم الشعر وتفتحت أمامه أبواب الرؤيا واضحة جلية . وتطل الرمزية علينا من خلال قصائد « أنا وسيدتى » و « أحلام فارس قديم » و « مارس الحزين » و « أغنية فتاة » و « العصفور والبرعم و « أغنية الغاب الحزين » وان كانت هذه الأخيرة لا تخلو من نزعة رومانسية . بينما تطل علينا الواقعية من خلال قصيدتين اثنتين هما « إن بيللا » و « صيحة الكفاح » . ويمكن أن نفسر قلة القصائد التى تمثل المرحلة الواقعية بأن الدكتور كمال نشأت قد تعدى هذه المرحلة ـ التى تبدو واضحة في ديوانه الثانى « أنشودة الطريق » ـ الى مرحلة أخرى جديدة هى الرمزية .
قصائد المجموعة الأولى من « ماذا يقول الربيع ؟ » .
الموضوع الواحد في قصائد « أنشودة الطريق » و عنها في
ويمكن أن نلاحظ ـ وفقا لهذا التفسير ـ اختلاف طريقة تناول
فاذا أخذنا ـ على سبيل المثال ـ قصيدة « أحلام عذراء »



من ديوان « أنشودة الطريق » وفيها يصور لنا الشاعر تلك الآمال والأحلام التى تداعب خيالات احدى فتيات الريف وهى تتطلع الى بيت بسيط يضمها وفتى أحلامها تحت سقف واحد. اذا أخذنا هذه القصيدة وقارناها بقصيدة « أغنية فتاة » من ديوان « ماذا يقول الربيع » وهى تصور لنا نفس الموقف النفسي لتلك الفتاة ، فاننا نجد أن الشاعر يهتم في القصيدة الأولى بتصوير جزئيات الواقع الخارجى أكثر مما يتعمق نفسيةالفتاة نفسها ، فيتحدث عن العرس الذى تبدو أنواره من بعيد أمام ناظرى الفتاة وهى تتطلع اليه من شباك بيتها ، ويتحدث عن الطبول وكيف تتعانق دقاتها من أنغام الأرغول ، ويتحدث عن رش الملح على الزوار اتقاء لعيون الحاسدين .. بينما نجد الشاعر في القصيدة الثانية يهتم كل الاهتمام بسبر أعماق هذه الفتاة ولا يقدم لنا جزئيات الواقع الخارجى الا لتكون خلفية للوحدة النفسية البارعة . ولعل هذه القصيدة أن تكون أرق قصائد الديوان • وفي نهايتها يوحى لنا الشاعر ـ عن طريق الرمز ـ بذلك الاحساس الخجول بالجنس لدى هذه الفتاة الريفية فهى لا تقول لفتاها : « أقدم يا فتى الفتيات لتتزوجنى ! » وانما تقول له ان عصفورة خضراء (والشاعر هنا يركز على اللون الأخضر رمزا للاخصاب) هذه العصفورة قد بنت عشا لها على جدار البيت وهى في أكمل سعادة وهنا بأفراخها الصغار التى تزقزق فى حيوية ومرح . ثم تسأل الفتاة فتاها عما اذا كان قد سمع هذه الزقزقة الهنية ؟! ..

على جدار بيتنا
عصفورة خضراء
نهارها المروج والهضاب
وليلها اللبلاب
أفراخها الصغار يلثغون
فهل سمعت
يا ذاهبا الى الحقول في الصباح
زقزقة الهناءة المراح
على جدار بيتنا ؟

وإذا كانت الرمزية في هذه القصيدة رمزية خفيفة ، فانها تبدو عميقة في قصيدة « أنا وسيدتى » وهى أروع شعر الديوان على الاطلاق . في هذه القصيدة يحكى لنا الشاعر حكايته مع سيدته التى ضمته ذات ليلة الى حاشية قصرها المنيف ثم طردته شر طردة وتركته يواجه الوحدة والتعاسة والضياع . وبعد قراءتنا الأولى أو الثانية لهذه القصيدة نحس أن هذه السيدة التى يحكم لنا الشاعر حكايته معها ليست سيدة بالمعنى المفهوم ، ولو كانت كذلك لما كانت القصيدة بذلك قد قدمت لنا شيئا جديدا يختلف عن قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى « قصة الاميرة والفتى الذى يكلم الماء » . ان هذه السيدة رمز لدنيانا المرهقة التى قذف الشاعر الى أعماقها بدون ارادة وسار فيها كطائر كفيف يتخبط في معمياتها التى تتمثل في تضارب القيم والمثل ، وفي تناقضات الحياة ، وفي الحيرة أمام الغيبيات ، والدهشة التى تعترى الانسان الذى قذف به الى عالم لا معقول وكلت خطاه من السير فيه بلا مارب دون أن يدرى من أين أتى الى هذا العالم سوى أنه أتى من شاطىء بعيد لا يعرف شيئا من تفصيلاته المختلفة :

ما زلت في البحار
أجوبها
تجوبني بريحها وموجها

تركت خلفى الزهور والهضاب
وها انا كطائر كفيف
تسير بى .. تسير بى السفينة
ويهمس النخاس :
« من شاطىء بعيد
قنصته
أتعرفون قدره ؟ »

ثم يحكى لنا الشاعر بعد ذلك كيف أدخل قصر سيدته (الدنيا) وكيف استقبلته استقبالا حلوا جعلته يشعر في أعماقه بأنه سيد الكون المهيمن على شئونه ، ثم كيف انقلبت عليه ، فأمرت ذوى السواعد الفلاظ أن يجروه ليلقوا به خارج القصر ذليلا مهانا ... انها الحياة التى تعلى من شأن الانسان يوما بحيث يشعر انه يملك كل شيء ثم تقذفه من عليائه الى حضيض المذلة والتفاهة والاغتراب :

وفى مساء لاهب وقفت عند بابها
سمعتها ...
وضحكها ـ كالضوء في جبينها ـ حرير
وصفقت ، فانفضت الاماء
تاوهت ضاحكة : « يا سيد الغناء
ألا جلست ها هنا
الليل في وحشته طويل
فغنى أغنية ضاحكة المعانى
عن عاشق سعيد »
ولم أكن أجيد
سوى دموع غربتى
فقلت : « يا سيدتى
الحزن في نفوسنا حمامة تنوح
ولست الا شاعر يخونه الغناء
فمعذرة
الدمع قد يفسد من ليلتك المعصره »
وغضبت سيدتى ، وصفقت « خذوه »
تحركت سواعد غلاظ
بجرنى ...

وبعد أن استعرضنا ـ بايجاز ـ مجموعتى « ماذا يقول الربيع ؟ » نشير بسرعة الى أن شخصية شاعرنا كمال نشأت لم تكن قد اتضحت في بعض قصائد المجموعة الثانية وهى نتاج مرحلة الشباب الأول فأحيانا نجده يقلد ايليا أبا ما ضي في طريقة صياغته وفي روحه المتفائلة المنبسطة كما في قصيدة « كن غديرا » وكذلك قصيدة « شجون » ومطلعها :

يعذبنى شوقى ويفضحنى وجدى
وقلبى مصدوع وان كان لا يبدى

تذكرنا على الفور بقصيدة « ليالى القاهرة » لناجى ومطلعها :

أليلاى ما أبقى الهوى في من رشد
فردى على المشتاق مهجته ردى

وبيت كمال نشأت (ص ١١٠) :

أين الفراز ؟ وذكرياتك يا حبيبة فى دمائى

يذكرنا بابيات ناجى في رائعته « الأطلال » :

أين الفرار ؟ وذكرياتك ياحبيبة في دمائى
يذكرنا بأبيات ناجى في رائعته « الاطلال » :

ياغراما كان منى في دمى ... قدرا كالموت أو في طعمه
ماقضينا ساعة في عرسه ... وقضينا العمر في مأتمه
مانتزاعى دمعة من عينه ... واغتصابى بسمة من فمه
ليت شعرى أين منه مهربى ... أين يمضي هارب من دمه

ولاشك أن هذا كله يرجع ـ بطبيعة الحال ـ الى تأثر الشاعر بشعراء المهجر وأبو الوفي بداية تكوينه الشعرى فهذه النماذج كلها من نتاج الصبا الباكر الذى نشره في ديوانه تحت عنوان (من شعر الصبا) . ولعل هذا هو ماحبب اليه ان يختار «شعر المهجر» موضوعا يتقدم به لنيل درجة الماجستير، كما حبب اليه أن يختار «أحمد زكى أبو شادى .. حياته وشعره » موضوعا يتقدم به لنيل درجة الدكتوراه .

فاذا نظرنا الى الاوزان التى يستخدمها الشاعر فى شعره ، نجد أنه قد نظم كل قصائد مجموعة الشعر الحر بتفعيلة الرجز «مستفعلن» فيما عدا قصيدتين هما «العصفور والبرعم» وهى من تفعيلة المتدارك «فاعلن» و «أغنية الغاب الحزين» وهى من تفعيلة التكامل «متفاعلن» . واذا كان الشعراءالجدد قد استخدموا تفعيلة الرجز بكثرة في شعرهم الحر لدرجة أن استحال شعر بعضهم الي نثرية بغيضة نتيجة عدم استخدامهم للتفعيلة الاصلية على الاطلاق ، فان الشاعر كمال نشأت يستخدم هذه التفعيلة استخداما موفقا لايفقد الشعر موسيقيته . أما المجموعةالاخرى التقليدية البناء (٤٥ قصيدة) فقد نظمها الشاعر وفقا للترتيب التالى :

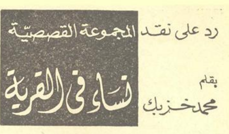
(١١) قصيدة من الرجز ، (٨) قصائد من الرمل ، (٨) من الخفيف ، (٦) من الكامل ، (٣) من المجتث ، (٢) من البسيط، (٢) من السريع ، (٢) من المتقارب ، (٢) من الطويل ، قصيدة واحدة من المقتضب .

ومن هذا نلاحظ أن الشاعر يستخدم البحور ذوات التفاعيل المكررة في شعره التقليدى أكثر بكثير مما يستخدم البحور المركبة ، ورغم ذلك لايحس القارىء بالملل يعتريه ، ولعل هذا يدحض رأى نازك الملائكة الذى تزعم فيه أن البحور ذوات التفاعيل المكررة تبعث على الملل .

واذا نظرنا الى نظام التقفية في نظام الشعر الحر فاننا نجد أن القافية عنده تاتى عفوية ، وقد يتحلل الشاعر منها تماما . أما في مجموعة الشعر التقليدى فان نظام التقفية عنده يسير على نفس نظام التقفية الذى اتبعه شعراء ابوللو، وان كان الشاعر يلجأ الى القافية الموحدة في أغلب قصائده المبكرة .

واذا جاز لنا أن نطالب الشاعر بشيء في ختام حديثنا عن ديوانه الثالث «ماذا يقول الربيع ؟» فاننا نطالبه بأن ينفض عنه كسله الذى اعتراه في السنين الاخيرة بحيث أصبحنا لانقرأ له الا النزر اليسير من النتاج الحديث الذى يمثله في مرحلته الاخيرة .

اننا نطالب الشاعر بأن يسمعنا صوته المتميز الى جانب أصوات معاصريه من رواد الشعر الحر .



لا شك فى اننى اعتبر مجرد نشر نقد لأحد كتبى فى مجلة « المجلة » تقديرا كبيرا سأظل أذكره واعتز به واعتقد أنه من واجبى تقديم خالص شكرى وتقديرى للاستاذ كمال ممدوح على ما تجشم من مشقة قراءة المجموعة القصصية والتفكير فيها ثم الكتابة عنها .

كما يجب التنويه باهمية بعض القضايا التى أثارها وفى اولها اغفال النقد لكثير من الانتاج الأدبى الذى يصدره الشبان وغيرهم وان كان يجب التنويه الى ان القضية ليست مجرد الاغفال المقصود وانما تنصرف أيضا الى تخلف النقد عن المستوى الثقافى الذى تحقق خلال العشرين عاما الماضية .

والنقد المتخلف ضعيف الشخصية بالضرورة وهو لهذا يعيش على فتات موائد الاسماء المشهورة .

ومن أجل هذا نقرأ الكثير من المدح لأعمال الأدباء المشهورين الذين قطعوا كل او معظم الطريق أما عندما نقرأ نقدا لأعمال شابة - حتى وان نضجت - فاننا نرى الناقد وقد استجمع كل ما فيه من قوة ، وحشد معظم ما قرأه من نظريات نقدية وتذكر الكثير من اسماء ادباء وعلماء الغرب وشهرهم كاسلحة ماطنية يبدا بهم نقده ويختمه . ثم ينام قرير العين بعد ان يكون قد قضى ، على العمل الأدبى بضربات متلاحقة . او هكذا يخيل اليه .. !!

لكن هنــاك امرا لا يتحدث عنه الأدباء كثيرا ، وهو كمية ومستوى المعارف التى يجب أن يملكها الناقد عن الموضوع حتى يستطيع القيام بعملية التقييم الموضوعية وحتى يمكنه الحكم على واقعية العمل الأدبى او افتعاله « الزاعق » كما قال الأستاذ كمال ممدوح .

ان العيب الكبير الذى يلحق المجموعة القصصية « نساء فى القرية » فى راى الأستاذ كمال ممدوح هو الافتعال واحيانا الافتعال الزاعق . وهو أمر يعيده الناقد ويكرره ويؤكده فى مواضع كثيرة .

ان الكاتب يقع فى الافتعال - فى رأيه - عندما يحاول الزام نفسه بتصوير انماط مختلفة من حياة اهل القرية .

والكاتب لم يتعايش - مع القضايا التى كتب عنها - فى اخلاص وصدق .

والكاتب يفتعل حالة ثم يحاول فرضها على القراء واستجداء موافقتهم .

ثم هو يفتعل تلك المزاوجة بين رسمية والجاموسة وفى المقارنة الساذجة التى تعقدها - رسمية بين نفسها وبين الجاموسة .

ثم يصف بطريقة فجة (مفتعلة) آلام الولادة .

ثم وقع فى الافتعال عندما تصور أن فرحة الفلاح بابن الجاموسة

ثم يتحدث الكاتب عن فلاح ياكل خمسة أرغفة وهذه شراهة فى راى الأستاذ كمال .

وعندما تنتهى القصة بشىء من الأمل ، مجرد الأمل تصبح نهايتها زاعقة الافتعال .

ولما كانت القصة تتحدث عن بعض اوضاع حياة الفلاح الشاقة المرهقة فان صــاحب القصة يجب اتهامه بهمة التنديد بفلاح ما بعد الثورة .

وبعد كل هذا فان سعى الكاتب اللاهث وراء تجاربه المفتعلة التى ربما سمع بها أو قرأ عنها دون ان يعيشها وجدانيا افضى الى واد عملية الابداع الفنى .

ان كل هذا الحديث عن الافتعال يعيدنا بالضرورة للحديث عن كمية المعارف التى يجب أن يمتلكها الناقد ليحكم موضوعيا على واقعية العمل الأدبى او على افتعاله من ناحية صلته بالموضوع الذى يدور عنه وبعادات الناس وتفكيرهم وآمالهم ...

من المعروف عند الفلاحين وعند من يفهمون حياتهم أن الحيوان سواء كان جاموسة أو غيرها هو كل رأس مال الفلاح الذى لا يملك ارضا .

والفلاح الذى لا يملك ماشية لن يمكنه استثمار عدة فدادين يزرعها وسيصبح رغما عنه مجرد أجير باليومية أو من عمال التراحيل أو عاملا موسميا .

وكل الفلاحين ، وكل من تعمقوا حياة الفلاحين يدركون هذه الأهمية البالغة لماشية الفلاح .

وعلى هذا فان بيان هذه الأهمية فى القصة بل فى الكثير من قصص المجموعة ليست افتعالا وليست نوعا من التفكير المادى غير المرغوب فيه او التفكير الذى يتناقض مع الشخصية القوية للفلاحة . وليس كثيرا على زوجة الفلاح أن تقارن نفســها بالجاموسة ويكون العيب الرئيسى هنا ان تخدم الجاموسة وان تقدم رعايتها على رعايتها لنفسها . ان الناقد لا يدرك ظروف الحياة الواقعية للفلاحين لأنه هو - لا الكاتب الذى سمع أو قرأ عن حياة الفلاحين ولم يتعايش معها .

واود ان اعود لبيان ان الفلاح الذى يظهر فى برامج الاذاعة أو فى معظم القصص والروايات انما هو فلاح اصطناعى يمكن ان يطلق عليه وصف فلاح الاذاعة أو فلاح الأدب .. لكنه ليس بالتأكيد فلاح الريف المصرى .

وتشاركنى فى هذا الرأى أمانة الدعوة والفكر فى تقاريرها عن النشاط الاعلامى .

واحب ان اضع امام السيد الناقد حقيقة هامة : اننى لم أعرف الريف خلال زيارة أو اجازة أو قراءة وانما عرفتة ولا زلت أعرفه من الاقامة الدائمة الســابقة فيه ولأن أهلى لا يزالون يعيشون لا فى عاصمة مركز ولا فى قرية كبيرة وانما فى عزبة لا يزيد عدد سكانها على ثلاثمائة نسمة .

وعلى هذا فكل ما كتبته عنه كان واقع حياة الفلاح الذى لا يعلم الناقد عنه ما يكفى للحكم عليه لأن كل ما يعلمه مجرد قشور سطحية لا تصلح للكتابة عن الفلاح أو للحكم على ما يكتب عنه . وعلم الناقد فى هذه الحالة لا يكفى ليحكم على العمل

الادبى موضوعيا • وينصرف هذا الحكم أيضا الى ما تصوره من شراهة الفلاح لأنه يأكل خمسة ارغفة او أكثر •

وبطبيعة الحال ليس بالأمر الغريب أن يصور الأدب شراهة أى انسان • فاذا كان الحديث عن الفلاحين فان الناقد يجب أن يعلم أن الطعام الرئيسى للفلاح لا يزال هو الخبز حتى اليوم وسيبقى هذا الحال الى أن يتضاعف الدخل القومى عدة مرات أخرى خلال ربع القرن القادم • وليس فى هذا شىء من التنديد بفلاح ما بعد الثورة • ويجب أن يعلم الناقد أن الدخل الفردى – رغم زيادته – لا يزال منخفضا وتبذل الجهود لرفعه • وهو أمر معروف تماما ويعلمه كل من يقرأ الصف !! •

ولا أكاد أصدق أن الناقد يريد منا التغنى بحياة الفلاح كما هى على طريقة محلاها عيشة الفلاح • ولا أعتقد أن هذا كان دور الأدب فى أى عصر من العصور •

ورغم أن الاستاذ كمال يورد الكثير عن سارتر وغيره دون داع ملح الا أنه يغفل تماما اللغة التى كتبت بها القصص فهى الفصحى مخففة تماما مع استعمال كلمات متداولة يظن أنها من العامية وهى أصلا من الفصحى •

ولقد أشادت الدكتورة لطيفة الزيات كثيرا بهذه اللغة فى البرنامج الثانى عند نقد المجموعة القصصية •

ولقد أغفل الناقد الحديث عن عدد من قصص المجموعة • وهو معذور لاشك فقد شغله الافتعال واستغرق وقته وجهده وفكره •

مثلا قصة تعاونية التى تتغنى بالبذور الاشتراكية « الحام » الموجودة أصلا فى الريف ، وبعواطف المشاركة الوجدانية بين الفلاحين فى الكوارث ومساهمتهم فى ازالة آثارها وتعويض صاحبها حتى يعود للوقوف على قدميه دون أن يشعر بمهانة أو بأن هناك من تفضل عليه •

وقصة « خالتى أم محمد » عن العلاج المكافح الثورى فى اصراره وثباته دون دعاية جوفاء أو افتعال أو تظاهر بالبطولة• لم يتحدث عنها الناقد دون سبب ؟ هل مستواها بهذه الدرجة من الانخفاض أم أن الناقد لم يستطع ادراك أهداف كل القصة والوصول الى أعماقها • والصور الرائعة التى تضمنتها القصة كصورة الكراكة الضخمة تقع على شجيرات القطن ••

والواقع ان ثقافة الناقد أو بالأحرى قراءاته الكثيرة تبدو واضحة فى نقده •

لكن – أيضا بوضوح – يظهر قصور شديد فى أحكامه الموضوعية ، قصور قد لا يحدث مع القارىء العادى ومع هذا يبدو جليا فى نقد الناقد حتى أنه قد يفهم أمورا بعكس المقصود منها •

لكن هناك احتمالا آخر ، وهو أن يكون الناقد قد فهم أن عملية النقد هى محاولة استخراج العيوب والنقائص فان لم يجد منها ما يشفى غليله ابتكر بعضها وأخذ يردده حتى يؤكده •

ومصداقا لهذا نجد أن نقده وصل به الى اصدار أحكام مطلقة دون ايراد أسبابها •

ومهمة الافتعال التي الصقها بالكاتب والذي يصفه أحيانا بأنه « زاعق » وهذه اول مرة ترد فيها كلمة زاعق على صفحات المجلة لا تستند الى أسباب او حيثيات •

وعلى هذا فانه اذا أصبح النقد كله على هذا المنوال فليس على الناقد الا أن يقول هذا أدب جيد وذاك أدب ردىء وينتهى الأمر •

لكن ليس هذا دور النقد بطبيعة الحال • ان النقد «الجيد» هو المكمل الحقيقى للأدب ، انه توأم وجزء من روحه ، ولهذا فانه يشرح العمل الأدبى ويوضح محاسنه وكيف كان يمكن الاستزادة منها ثم يوضح مثالبة ويأخذ بيد الكاتب ليتخلص منها •

وغريب ما يردده الكاتب من حديث عن فلذة كبد الفلاح ••؟ وفلذة الكبد هذه أسمعها فى صلاة العيد الأضحى كل عام من خطيب المسجد عندما يتحدث عن قصة اسماعيل وأسمع عنها مصمصة شفاة الفلاحين دون أن يعرفوا ما هى فلذة الكبد هذه

واستعمال الناقد لهذه الالفاظ غير المتداولة اليوم يوضح الشىء الكثير من فكره وآرائه • ولا يغرنك حديثه عن سارتر واوكنر ويونج فهى نظريات وآراء يمكن لأى انسان حفظها وترديدها •

لكن لس هذا كل شىء •• فالمهم هو المغنى لا الأغنية ؟!

ويذكرنى ليس الاستاذ كما ممدوح بنقد آخر لنفس المجموعة القصصية ومنشور فى أولها وهو للاستاذ رشدى صالح ، وهو نقد يوضح الى أى مدى يصل النقاد بعد الشهرة العريضة عندما تشغلهم برامج الاذاعة والتليفزيون وصفحات الصحف عن كل شىء •

ان النقد لم يتحدث الا عن تطور القصة القصيرة عامة ، وهذا بلا شك حديث نظرى يمكن كتابته فى ساعات قليلة • أما النقد الفنى والموضوعى للقصص فيحتاج الى وقت طويل يحسن استغلاله للحصول على مزيد من الايرادات •

والناقد الاستاذ رشدى صالح يخيل اليه – ومعه الاستاذ كمال ممدوح أن خالتى فلانة أو فلانه تنسب الى ضمير المتكلم وهذا خطأ • ان كلمة خالتى فلانه هو الاسم المتداول فى الريف بالنسبة لكل امرأة تتجاوز منتصف العمر • ولم يكن مستساغا أن أقول « خالة » وفضلت استعمال الاسم الذى يستعمل – فعلا – أبناء الريف !•

ويقول الاستاذ رشدى صالح فى نقده أن كل القصص فيها خالتى فلانه ، وهو خطأ • ثم هو يورد أسماء الخالة فى كل قصة ، وهو خطأ آخر لأن الاسماء اختلطت عليه • ويبدو أن السرعة كان لها دخل كبير •

والمهم أن الاستاذ رشدى صالح ومعه الاستاذ كمال لم يلفت نظرهما اصرار المجموعة على الحديث عن التطور وعلى بيان جزئيات تطور الحياة •• بيان الحياة وهى تسير فعلا وواقعا •• حتى فى أسماء الناس •• وحتى بالنسبة للداية •• وكيف أن التطور الحضارى كثيرا ما يسحق بعض الأفراد أو الفئات •• رغم أنه – فى النهاية يتمحص لصالح هذه الفئات أيضا •

واخيرا ، فانى أعجب •• ما هو موقف الكاتب ان شعر أن النقد يظلمه ظلما بينا ، وان شعر أن الناقد لم يتعمق العمل الفني ولم يدرك أهدافه ومراميه ؟

المكتبة الغربية



فى عام ١٩٥٧ اصدر تشومسكى كتيبه « التراكيب النحويه » فى ٩٥ صفحة صغيرة (١١٦ بالفهارس والملخص) فسرعان ما قفز الى قمة الشهرة داخل الولايات المتحدة وخارجها ، واصبحت نظرية «النحو التحويلى»

التى جاء بها موضع التعليق والاهتمام الشديد بين المشتغلين بالدراسات اللغوية وما يتصل بها من فروع الهندسة والمواصلات اللاسلكية • وقد اتسمت هذه التعليقات فى عمومها لا بطابع المعارضة او التنفيد لما جاء فى الكتاب من نظريات - كما هو الشان فيما تقابل به الأفكار المستحدثة فى ميادين الدراسات الانسانية - بل بطابع الشرح والرغبة فى تطور القواعد الجديدة وتطبيقها على اللغات المختلفة من اوربية وغيرها• واليوم - وبعد مرور حوالى تسع سنوات على صدور الكتيب - نستطيع أن نقدر الكتب والمقالات والرسائل الجامعية التى خصصها أصحابها فى مختلف بلاد العالم لدراسة نظريات تشومسكى باكثر من ألف عمل • كما أنه لا تصدر الآن مجلة فى ميدان الدراسات اللغوية أو ما يتصل بها دون أن تشتمل على مقال او أكثر يخصص لهذه النظرية أو يشير اليها على الأقل اشارة مباشرة • فى حين أصبح تدريس آراء تشومسكى واعماله الكثيرة جزءا أساسيا من مناهج الدراسة فى أقسام علم اللغة والأصوات فى معظم جامعات العالم •

وتقديم كتاب « التراكيب النحوية » (١) - فى الحيز المسموح به هنا - وبصورة تقربه الى القارئ العربى - أو حتى الأوربى - أمر بالغ الصعوبة ، نظرا لأن أهميته تنبع لا من مكانه فى سلسلة تطور علم اللغة فى التفكير الأوربى بعامة فحسب ، بل تنبع على الخصوص من مكانه من الدراسات اللغوية فى أمريكا ، وهذه تختلف اختلافا كبيرا عن مثيلاتها فى أوربا من حيث الأهداف والمناهج • كما تختلف اختلافا كبيرا عن طبيعة الأبحاث اللغوية فى بلادنا • ولذلك فلا بد أولا - وقبل الحديث عن الكتاب نفسه - من تحديد المشكلة التى خصص تشومسكى كتابه لحلها • وبعبارة أخرى لا بد من استعراض سريع لتاريخ الدراسات النحوية فى أمريكا بالذات وخاصة تلك الملامح التى تتصل عن قرب بموضوع الكتاب •

واختيار هذا الكتاب بالذات للتقديم له اسبابه ومبرراته ، فهو من جهة عامة يعطى لمحة عن المشكلات التى تعانيها اللغات الأوربية فى عصر الآلة ، وطبيعة المهام التى يتطلبها المجتمع من عالم اللغة هناك ، (نضرب مثالا على ذلك « بالترجمة الآلية » و « السكرتير الآلى » •• الخ) والوسائل التى يتخذها ذلك العالم لنفسه فى حل أمثال تلك المشكلات • ولا جدال فى أن اليوم الذى سنواجه نحن فيه مثل هذه الصعوبات « التكنو - لغوية » ليس بالبعيد • ومن جهة خاصة يقدم الكتاب فكرة هامة هى أصلح ما تكون - فى رأى كاتب هذا التقديم - للتطبيق على النحو العربى وخاصة فى الظروف الثقافية والحضارية التى نمر بها •

ذلك ان أهم فكرة جاء بها الكتاب من وجهة نظر ثقافتنا - فيما اعتقد - (وان كانت هذه ليست الفكرة التى اهتم الغربيون من اجلها بالكتاب) هى المصالحة بين منهج النحوى القديم الذى كان لا يجد غضاضة فى أن يبنى تعريفاته على المعنى المعجمى للألفاظ (كتعريفه الفعل بانه ما دل على حدث ، والحرف بما دل على معنى فى غيره ••) ومنهج النحوى الحديث (الذى راح يكرر سخطه على المنهج القديم حتى وصل الى حالة أصبح معها يقشعر بدنه اذا ماذكرت دلالة اللفظ أو «نفسية القائل» أو ما شابههما عند الحديث عن القواعد والتراكيب النحوية) ، والذى يكتفى عند الحديث عن الفعل مثلا بان يعرفه بعلاماته وعلاقاته التركيبية بغيره من وحدات الجملة (كتعريفه للفعل بانه مايقبل نون التوكيد وما يقع بعد لم وأخواتها •• الخ) • وكلا المنهجين - كما ظهر من الأبحاث المختلفة - غير واف بالغرض • أما الأول : فلان بناءه لتعريف الوحدات النحوية (كالحرف مثلا) - والمفروض فى التعريف أن يكون جامعا مانعا - على المعنى المعجمى المنتزع من أفراد هذه الوحدات - والمعنى المعجمى امر تقريبى ونسبى معا وكثيرا ما يتخلف - مدعاة لخلل القاعدة وفساد المقصود منها . فتعريف الحرف مثلا بانه مادل على معنى فى غيره لا يمنع من دخول الاسماء الموصولة على الرغم مما يقول النحاة •

واما الثانى : فغير واف بالغرض لأن صاحبه يهمل - بسبب سخطه على المنهج القديم - كل ما يتصل بشعور المتكلم واحساسه التلقائى بتراكيب لغته وصلاتها النحوية بعضها ببعض • فعلى الرغم من أن النحوى الحديث يتفق مع كل المتكلمين باللغة على أن هناك صلة قاعدية من « نوع ما » - لا لفظية فحسب - بين كثير من الحمل كجملتى المبنى للمعلوم والمجهول فى مثل : « آتاه الله علما » و « أوتى علما » وجملتى الاستفهام

والاخبار فى مثل : « من أعطاك هذا ؟ » و « محمد أعطانيه » – على الرغم من هذا وهو لا يجد وسيلة وصفية للتعبير عن هذه الصلة القاعدية • أو بعبارة أخرى لا يجد المعادلة العلمية التى تشرح هذه الصلة وتعبر عنها فى الوقت نفسه بطريقة تتفق والمنهج الوصفى الذى يأخذ نفسه به • ولذلك فهو يؤثر الصمت عنها • بل قد تذهب المبالغة ببعضهم الى حد انكار مشروعية الحديث عن ذلك الجانب السهل الممتنع من جوانب القواعد اللغوية •

وقد يكون عجز النحوى الحديث عن « الاعتراف » بهذه الصلة الواضحة لعين غيره أمرا يدعو للدهشة والعجب • ولكن هذه الدهشة تقل اذا ما قسنا هذا الموقف بموقف مشابه لعلماء الأحياء من فكرة العدوى قبل اكتشاف « باستير » للبكتريا • فعلى الرغم من شيوع هذه الفكرة والايمان بها منذ وقت طويل (بدليل الاجراءات التى كانت تتبع عند ظهور الطاعون) وتطبيق الناس لهذه الفكرة باستعمالهم الخمائر فى أغراض الحياة اليومية – فان علماء الأحياء لم يمكنهم الحديث عنها بلغتهم الخاصة الا بعد البرهنة على وجودها باكتشاف البكتريا ثم الجراثيم والفيروسات وعزلها معمليا •

والمقارنة بين عالم اللغة الحديث وعالم الأحياء أمر يتفق وطبيعة المرحلة التى وصلت اليها الدراسات اللغوية فى أوربا وامريكا • فقد بهر علماء اللغة اخوانهم من علماء الدراسات الانسانية بما يتخذونه لأنفسهم من وسائل القياس الدقيق والأجهزة المعملية من كهربائية والكترونية ، وما يخلعونه على كتاباتهم من الدقة فى التعبير واستخدام المعادلات والرموز الرياضية ، فراح الآخرون يتحدثون عن الدراسات اللغوية – منذ نهاية الحرب العالمية الأولى – باعتبارها علما يختلف عن الفنون والآداب بمنهجه وطرق البحث فيه • وقد شاركهم فى هذه النظرة علماء اللغة أنفسهم • فنرى الكثيرين منهم يعتقدون انهم وحدهم – دون غيرهم من سائر المشتغلين بالعلوم الانسانية – القادرون على رسم الطريق أمام ثورة علمية لتقييم السلوك الانسانى وفهمه على أسس جديدة • ونظرا لأن جانبا كبيرا مما جاء بكتاب تشومسكى يتصل اتصالا مباشرا بهذه النقطة فلا بد لنا من بيان احقية الدراسات اللغوية – بوضعها الذى كانت عليه قبل صدور كتابه – لأن تدرج بين العلوم ، دون الفنون أو الآداب •

فاستحقاق أى فرع من فروع المعرفة لأن يدرج بين العلوم لا يرجع الى استخدام المشتغلين به لوسائل القياس الدقيق ، والأجهزة العلمية ، والتحليل الاحصائى للظواهر ، بقدر مايرجع الى التزام المشتغلين به ببناء النظريات العلمية عن سلوك الظواهر التى يدرسونها وذلك بفرض الفروض لها ثم تحقيقها• فالتجريد من الحالات المتناهية التى تمت ملاحظتها لتفسير سلوكها وسلوك مثيلاتها من الحالات غير المتناهية – وليس مجرد عمل قائمة بالظواهر أو بصفاتها مهما بلغت دقة هذه القائمة أو غرابة تلك الصفات – هذا التجريد لخلق النظرية هو الصفة الأساسية للعلم • ويلحق بذلك أن تكون النظريات جامعة مانعة وأن تخلو من التناقض الداخلى (والا ترتب على تطبيقها أن توصف الحالات بالشيء وضده) كما ينبغى أن تكون النظرية بسيطة وواضحة العبارة ما أمكن (اذ لو غمضت أو طالت بدون داع لأصبح من العسير تطبيقها وفقد الغرض منها) • وهناك مسالة دقيقة تتصل بالاحساس الداخلى للباحث وعلاقته ببناء النظرية • فعلى الرغم من أننا نرفض أن تبنى النظرية على مجرد ذلك الاحساس فان ذلك لا يمنع القول بأن النظرية العلمية اذا اتفقت مع « الاحساس » السابق عليها كان ذلك دليل قوتها (بشرط ان يكون قد اتبع فى بنائها جميع الشروط المقررة) • أما اذا اختلفت عنه فقد يكون ذلك راجعا اما لخطأ ذلك الاحساس وأما لخطأ النظرية نفسها • وتتضح أهمية هذه النقطة فى ميدان اللغة بالذات ، اذ تبنى النظريات فيه فى الواقع لتقعيد الملكة اللغوية بجميع جوانبها بما فى ذلك شعور المتكلم واحساسه بقواعد لغته وتراكيبها •

والآن هل يمكننا القول بأن الدراسات النحوية السابقة على كتاب تشومسكى كانت حقيقة – كما كان يعتقد أصحابها – تتبع المنهج العلمى ؟

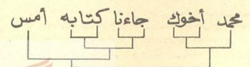
لنستعرض أولا مسالة « التجريد لبناء النظريات » التى تحدثنا عنها • فالواقع يشهد بان أهم اتجاه سيطر على ميدان الدراسات اللغوية فى امريكا هو عكوف جميع علمائه تقريبا على محاولة ابتكار طريقة آلية بها يستطيع الباحث – اى باحث – الاهتداء الى قواعد اللغة – أية لغة – باتباع خطوات آلية متدرجة تصل به الى غرضه دون حاجة الى تدخل ايجابى منه (١) (تماما كما يحاول المرء طهى لون من الطعام بالتنفيذ الحرفى للطريقة المكتوبة فى صفحة المرأة بالجريدة مثلا) • وقد كانت وسيلتهم الرئيسية لذلك هى عزل الوحدات اللغوية من (صوتية وصرفية ونحوية) بطريقة مبتسرة تقوم على ذكر صفة أو اثنتين لكل وحدة دون استقصاء كامل لها متبعين فى ذلك « تقاليد حديثة » تقوم على معالجة كل اللغات تحت أبواب الفونيم والمورفيم وبناء الكلمة والاسم والفعل •• الخ ، ثم عمل احصائيات هائلة (مستخدمين فيها العقل الآلكترونى) عن مدى شيوع كل من تلك الوحدات ومدى احتمال ظهورها فى الكلام ، وأخيرا تغذية كل ذلك فى جهاز « للنحو الآلى » مهمته اختيار مجموعة من هذه الوحدات المختزنة فيه وتنظيمها بناء على التعليمات التى لديه ثم أصدار جمل صحيحة لغويا •

وهذه الطريقة لا تقدم نظرية عن اللغة • فالاحصائيات لاتقدم تفسيرا للظواهر ، بل تحتاج هى نفسها الى تفسير • وفى ميدان اللغة مثلا لا يرتبط مدى شيوع نوع ما من التراكيب بصحة التركيب أو خطئه • فهما سواء بالنسبة للصحة القاعدية • كما أن تجميع الظواهر وتبويبها ووصف صلاتها بعضها ببعض لا يكون نظرية عامة تشرح كيف تعمل اللغة وكيف تؤدى وظيفتها • هذا الى أن جهاز « النحو الآلى » مهما بلغ من التعقيد ، ومهما بلغ مقدار المادة المختزنة فيه يعجز عن مجاراة اهم جانب من جوانب الانسان الناطق وهو قدرته على ابتكار التراكيب التى وان كانت لا تتعارض مع قواعد اللغة العامة فانها قد تعتبر جديدة تماما بالنسبة لحصيلة اللغة •

وقد يبدو تكليف النحوى بتقديم نظرية عامة تشرح عمل اللغة – لا مجرد بيان بالوحدات وترتيبها وعلاقاتها بعضها ببعض – أمرا مغالى فيه وغير ضرورى • ولكن ينبغى أن نذكر أن مهمة النحو هى فى الواقع الحلول محل « من يتكلم اللغة بالسليقة »• كما أن من يتكلم اللغة بالسليقة لديه الملكة للحكم على اية جملة بالصحة أو الخطأ ولو لم يسمعها هى بذاتها من قبل ، كما أن لديه الملكة التى تمكنه من توليد جمل جديدة صحيحة ولو لم يسمعها هى بذاتها من قبل – كذلك يجب أن يكون

النحو : جامعا لكل ما يمكن أن يتولد مستقبلا من امثلة تقبلها سليقة المتكلم ، مانعا لكل ما سواها • ولا يتحقق ذلك الا اذا كان عن نظرية عامة عن اللغة محل الدرس لا مجرد أبواب وفصول وقواعد متناثرة هنا وهناك • هذا ومع اننا نرفض هنا أن يكون المقصود بالنظرية ايجاد طريقة عملية للكشف عن بناء اللغة — كما يبدو فى اعمال بعض اللغويين الأمريكيين — الا اننا لا ننكر ان طرق البحث فى اللغة تعتمد على النظرية وتستفيد بها وان كانت تختلف عنها تماما •

اما المرحلة التى سبقت ظهور كتاب تشومسكى مباشرة والتى كتب هو كتابه فى الواقع كتصحيح مباشر لها فقد اتسمت بشيوع طريقة التحليل القاعدى التى تسمى « بالتقويس » Immediate - Constituent analysis وتقوم هذه الطريقة باختصار على البدء بالجملة التامة والالتزام بالتعامل معها عن طريق التصنيف او التقويس • فالجملة تقسم الى طرفين ، وكل من الطرفين يقسم الى طرفين ، وكل من طرفى الطرفين يقسم الى طرفين (متى سمح البناء بذلك) وهكذا الى أن تنحل الجملة الى عواملها الأولية • فمثلا جملة مثل « محمد اخوك جاءنا كتابه امس » يمكن أن تحلل هكذا :



وتستعرض جميع أنواع تراكيب اللغة وتحلل بتلك الطريقة لبيان مكوناتها الداخلية • وميزة هذه الطريقة انها تفحص التراكيب فى حالتها الطبيعة ، اى انها لا تتعامل مع وحدات منفصلة ، ولا تقوم هى بتركيبها معا لصناعة الجمل ، ولا تبدأ بالحديث عن الفاعل والمفعول •• الخ •

ومع ذلك فعيوب طريقة التقويس كثيرة • أهمها أنها وان كانت تحاول الوصول الى نظرية عن اللغة (وهى نحو التراكيب عن طريق المضاعفة ومن ثم كان التحليل عن طريق التصنيف) الا ان هذه النظرية لا تبلغ المستوى المطلوب لتفسير ظاهرة معقدة كاللغة • فهى بتحليلها لكل تراكيب اللغة بتلك الطريقة — وهى طريقة تستغرق جهدا بالنسبة لكل جملة — تقوم على التكرار وضياع الوقت • فمن المعروف ان كل جمل اللغة تشترك فى اشياء وتختلف فيما بينها فى اشياء اخرى • ومن ضياع الوقت ، ودواعى الغموض أن تكرر فى كل مرة الجوانب التى مرت مئات المرات قبل ذلك • ولعل ذلك هو السبب فى انه لم يعمل تحليل كامل لأية لغة من اللغات بتلك الطريقة المتشعبة وهناك عيب أساسى آخر نص عليه تشومسكى وهو عجز تلك الطريقة عن تفسير الاشتباه الموجود فى كثير من الجمل • فجملة « هذا المدرس درجاته قليلة » قد تعنى انه يعطى درجات قليلة » وقد تعنى أنه « هو نفسه قد حصل على درجات قليلة » (فى « هـذا المدرس درجـاته قليلة » قد تعنى انه « يعطى درجات قليلة » وقد تعنى انه « يعطى درجات قليلة » وقد تعنى انه

هذا المدرس درجاته قليلة

« هو نفسه قد حصل على درجات قليلة » « فى تقريره السنوى مثلا » • ومع ذلك فهذه الجملة تحلل فى كلتا الحالتين هكذا :

ولا يمكن القول بان الاشتباه يرجع الى الفاظ الجملة فهى واضحة وليس فيها اية كلمة من نوع المشترك اللفظى • وقصور هذا النوع من التحليل عن بيان أساس الخلاف بين هذه الجمل وكثير غيرها ، وكذلك قصوره عن شرح التشابه التركيبى الموجود بين جملتين كجملتى البناء للمعلوم والمجهول (على نحو ما ذكرنا سابقا) ووصف كل ذلك فى « معادلة نحوية » قصور يطعن فى استيفاء قواعده •

لكل هذه الأسباب — وكثير غيرها — وضع تشومسكى نظريته عن « النحو التحويلى » • وقد قدم لها بانه يجب أن يتوفر فى النحو الناجح — بجانب شرط البساطة التى تتمثل فى عدم زيادة مصطلحاته عن الحد الأدنى — شرط داخلى ، وآخر خارجى :

اما الشرط الداخلى : فيقتضى أن يقوم النحو على قاعدة عامة تظهر معها تراكيب اللغة وابنيتها المختلفة وكأنها حالات خاصة من تلك القاعدة ، على ان يندرج كل ذلك تحت نظرية شاملة عن اللغة وكيف تؤدى وظيفتها •

واما الشرط الخارجى : فيقتضى أنه اذا أردنا أن يحل النحو محل « متكلم اللغة بالسليقة » فيجب أن تسمح قواعده بتوليد كل الجمل الصحيحة دون ما سواها من جمل اللغة والا فلا يمكن أن يسمى نظرية عامة • كما يجب الا تقتصر الجمل التى يمكن للنحو توليدها على تلك التى جردت منها قواعده ، والا كان عاجزا عن ان يشرح كيف يمكن للمتكلمين أن يولدوا الجمل الجديدة وان لم يسمعوها من قبل أو يحكموا على جمل لم يسمعوها قط من قبل بالصحة أو الخطأ » وهناك آخر يتفرع عن الشرط السابق ويتعلق بمسألة حلول النحو محل المتكلم • وهو يقضى بأن تكون لدى قواعد النحو القدرة على التمييز بين الجمل المشتبهة فى المعنى والتعبير عن ذلك بطريقته الوصفية •

اما نظرية تشومسكى نفسها فتقوم على أساس أن جميع التراكيب الخاصة بأية لغة من اللغات ترجع كلها — على اختلاف وتعقدها — الى نوع واحد من الجمل هو ما سماه : «جملة البذرة» The Kernel sentence • وتتصف جملة البذرة هذه ببساطتها وقصرها وبكونها اكثر التراكيب ورودا واستعمالا • وتنطبق هذه الأوصاف دائما على الجمل الاخبارية التقريرية المبنية للمعلوم مثل « ضرب محمد عليا » •

وبعد تحديد جملة البذرة تستخدم طريقة التقويس المذكورة سابقا فى تحليلها (وهذه هى المرة الوحيدة التى تستخدم فيها طريقة التقويس) ثم يرمز لكل من وحداتها برمز يشترط فيه صفة العمـوم وقابليته للانطباق على مثيله من الوحدات • فيمكن ان تلقب الوحدات المكونة لجملة ضرب محمد عليا ب (فعل + اسم أول + اسم ثانى) ويرمز اليها على الترتيب ب (ف + س ١ + س ٢) •

ومن بناء جملة البذرة هذه تنمو جميع أنواع الأبنية الأخرى للغة وتتشعب : اما عن طريق الامتداد المباشر كما يحدث عند اضافة « أمس » الى الجملة السابقة فتصبح « ضرب محمد عليا أمس » ، واما عن طريق حلول عناصر مركبة محل واحد او اكثر من عناصرها البسيطة مثل « ضرب محمد من ضربه أمس » ، واما عن طريق التحويل Transformation وهو أهم أنواع العمليات النحوية واكثرها تعقيدا ، ولذلك سمى النحو المقترح

باسمه • وهذه العملية هي عبارة عن تحول الجملة كلها ـ لا جزءا واحدا منها فقط ـ من بناء الى آخر ، كتحول الجملة الاخبارية المبنية للمعلوم المذكورة (أى ضرب محمد عليا) الى اخبارية مبنية للمجهول (أى ضرب علي) أو استفهامية للمعلوم (أى من ضرب عليا ؟) • ثم الجملة الناتجة عن التحويل الأول يعرض المختلفة ، ومن ثم العجز عن وصف ما بين الجمل المتصاعدية لها تحويل آخر لتصبح استفهامية مبنية للمجهول (أى من ضرب ؟) وهكذا •

وكل خطوة من تلك الخطوات تتم ـ لا بطريقة اعتباطية ـ بل بناء على قوانين معينة تذكر في القواعد • فمثلا يتم تحويل « جملة البذرة » المذكورة هنا الى (من ضرب عليا ؟) باستخدام القانون التالى « يحذف «س» و «توضع» من قبل «ف» » • وعند ذكر جملة (من ضرب عليا ؟) هذه تسمى بما يدل على صنيعتها الحالية واصلها الذى انشعبت عنه فيقال انها « سؤال بمن عن س ١ ومحول عن ضرب محمد عليا » •

وذكر الحلقات التى مرت بها الجملة المحولة فى تطورها عن جملة البذرة الى شكلها الحالى امر حيوى لمعرفة بنائها ، نظرا لأن قوانين التحويل هذه غير عكسية بمعنى انه لا يوجد قانون لتحويل جملة المبنى للمجهول الى مبنى للمعلوم نظرا لعدم وجود دليل لفظى يمنع من حدوث الاشتباه •

وباتباع هذه الطريقة يتحقق لبناء اللغة النحوى الوحدة المطلوبة • فبدلا من تبعثر الأبواب وتفكك الوحدات المكونة للجملة ، وعدم وجود الترابط القاعدى بين أنواع الجمل المختلفة ، ومن ثم العجز عن وصف ما بين الجمل المتصلة قاعديا ـ بدلا من كل ذلك يصبح النحو عبارة عن قاعدة واحدة ينسب اليها ويفهم على اساسها كل أنواع الجمل فى اللغة •

ويبدو ان نجاح هذه النظرية وتفوقها على كل ما سبقها من نظريات يرجع الى انها لا تقدم تفسيرا لواقع اللغة فحسب ، بل تصف ظاهرة اللغة كما تنشأ وتنمو لدى المتكلم منذ طفولته • ففكرة نمو كل الجمل وتشعبها عن بذرة واحدة فيها كل عناصر النماء اللازمة الى جانب انها تسلك كل الجمل فى اطار وحدة واحدة وتشرح ما بينها من اتصال فى التركيب القاعدى فانهـا ايضا تتفق مع ما نلاحظه من تعلم الطفل أولا جمل مباشرة بسيطة التركيب ثم نمو هذه الجمل وتطورها الى المعقد فالأكثر تعقيدا • كما أنها تشرح حقيقة هامة وهى استمرار ظاهرة النماء هـذه لدى الأفراد الى آخر العمر ، وقدرة البعض على ابتكار انواع من التراكيب تحتفظ على الرغم من جدتها بصلتها بتراكيب اللغـة المتداولة •

تبقى بعد ذلك مسالة الاشتباه الموجود فى معنى كثير من الجمل، ودور النحو فى ازالة هذا الاشتباه • وقد قرر تشومسكى انه اذا اعتبرت « جملة البذرة » اصلا لا للتركيب فحسب ، بل بذرة « للمضمون » أيضا ، ثم عند اجراء أى تحويل عنها يذكر مع الجملة الجديدة تاريخها القاعدى فان فرص الاشتباه تزول • كما يكون لدينا دائما الوسيلة العلمية للتفريق بين الجمل المشتبهة ووصفها •

على أن تشومسكى يعترف بان هذه المسالة تحتاج الى مزيد من البحث والتطوير ، وما قدمه ليس الا مجرد اشارة لطـريق الحل • فان أخطر نقطة فى الدراسات اللغوية كانت ولا تزال هى نقطة الاتصال بين النحو وعلم المعنى أو بين الشكل والمضمون

والى جانب بساطة نظرية تشومسكى فانها تمتاز ـ كغيرها من النظريات العلمية التى كان لها أثر فى تطوير الأفكار السائدة ـ بغناها وصلاحيتها للتطبيق فى ميادين كثيرة • كما انها تقـرب علم اللغة من الهدف الذى يسعى اليه علماؤه وهو وضع قواعد للنحو العالمى (أى الوصول الى أوجه الشبه التى تشترك فيها جميع لغات اللعالم) • ذلك انه بارجاع كل لغة الى نوع من الجمل البسيطة يمكن مقارنة ابنيتها وبيان النقط التى يبدأ منها الخلاف بين لغة وأخرى (تماما كما نبدأ بتوحيد المقامات قبل ان نقارن بين كسر اعتيادى وآخر •) • ولا تخفى فائدة هذه العملية فى تسهيل تعليم اللغات ، وفى تيسير الترجمة الآلية تلك التى تجابه صعوبات لم تلق لها حلا الى الآن •

أما من وجهة نظر النحو العربى فنحن نلاحظ وجود شبه بين كثير من جزئياته وما تناوله تشومسكى فى بحثه • ومن هنا تجىء فكرة الصالحة التى ورد ذكرها فى صدر التقديم • ان أية محاولة لاصلاح النحو العربى على أسس من الدراسات اللغوية الحديثة لا يمكن أن تنجح الا اذا هدفت الى تطويره لا الغائه • فالنحو العربى ـ مثله فى ذلك مثل نحو اللغات الأوربية قبل صـدور كتاب تشومسكى ـ لا يقوم على نظرية تشرح عمل اللغة وان كان يحمل عناصر هذه النظرية • ونعنى بها الملاحظات الدقيقة التى قام بها علماؤه عن الوحدات اللغوية ووصفها وترتيبها ،ودراستهم لعلاقة هذه الوحدات وتفاعليها فى الجملة • كل ما تحتاجه هذه العناصر ـ وما يجب أن تجده ـ هو النظرية العامة التى تلم شملها وتسلكها فى اطار واحد ، وتجعل من النحو أداة فعالة يرعى تطور الأساليب وتوالد التراكيب بدلا من أن يغمض عينيه عن المشكلة مكتفيا بتسميتها « الأخطاء الشائعة » •



بعد أن عاد برتولد برشت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) الى المانيا من منفاه عام ١٩٤٧ جمع هذه المجموعة ونشرها بعنوان « حكايات من التقويم وبذلك أعاد الى الأذهان « حكايات الفلاحين » Peasant calendars التى كانت فى الأزمان الغابرة شكلا تقليديا للتعليم والمتعة الشعبية فى ريف ألمانيا ٠٠ وهى عبارة عن حكايات ساخرة وحواديت خرافية وأمثال ٠

وتتضمن هذه المجموعة ـ التى نحن بصدد عرضها للقارىء ـ تتضمن معظم قصص برشت القصيرة التى تستحق الاهتمام وهى : دائرة طباشير أوجسبيرج (التى تصبح فيما بعد نواة لمسرحيته المعروفة دائرة الطباشير القوقازية) الابنـــان ، ومعطف الملحد ، والقيصر وفيلقه ، وجندى مدينة لاكيوتات ، وسقراط جريحا ، والعجوز المتصابية وأخيرا أقاصيص (١) السيد كيونير Anecdotes of Mr. keuner ـ ولقد سبق أن نشر منها قبل عام ١٩٣١ خمسين أقصوصة ٠٠ وفى هذا الكتـــاب ينشر لأول مرة باقى أقاصيص السيد كيونير وعـــددها تسع وثلاثين ٠٠ وعنها يقول مارتن ايسلن فى جريدة الجارديان : « يجب أن نبدى امتناننا للترجمات الناجحة فى هذه المجموعة الا أن أقاصيص السيد كيونير بمفردها ـ بالرغم من قصرها ـ تستحق كل بنس دفع ثمنا لهذا الكتاب » ٠

أما الجانب الشعرى فى هذه المجموعة فقوامه ثمانى قصائد ست منها سبق أن نشرها برتولت برشت باسم « أشعار المنفى فى عام ١٩٣٩ وهو نفس العام الذى كتب فيه قصيدته العظيمة « كتيبة الاطفال The Children's Crusade الا أنها نشرت عام ١٩٤٢ والغرض من اختيارنا لهذه المجموعة بالذات لعرضها على القارىء هو أهميتها القصوى لمن يتعرض لقراءة أو مشاهدة أو دراسة مسرح برتولت برشت ـ فهذه الحكايات وتلك الاشعار تحمل فى ثناياها الايديولوجية الفكرية التى ينطلق منها برشت الفنان المسرحى ـ لهذا أردت أن أشرك القارىء معى فى الاستمتاع والاستفادة من هذه الحكايات ٠

لقد كان برتولت برشت فى حكاياته ومسرحياته وقصائده يعبر عن تجارب زمنه ويعكس تاريخ الأمة الألمانية منذ عام ١٩١٨ الى يوم وفاته عام ١٩٥٦ ٠ وليس صحيحا مايذهب اليه بعض النقاد من أن موهبة برشت قد أضرت بها نزعته السياسية ، فان روحه الثورية ، وكفاحه الباسل ضد الفاشيين ودعاة الحرب ، وحياته الطويلة فى المنفى ودعوته للمستغلين والمضطهدين والعبيد أن يثوروا على جلاديهم والمتحكمين فيهم ، قد طبعت أدبه بطابع انسانى صادق واضـــح وقريب الى قلب الشعب ٠ وتكشف لنا احـدى أقاصيص السيد كيونير المسماة « لو أن أسماك القرش كانت بشرا !! » تكشف لنا السخرية المرة التى يتناول بها برشت المجتمعات البرجوازية المستغلة ونظم التعليم بها بل ونتاجها الفنى٠ ولاهمية وطرافة هذه الأقصوصة سأترجمها كاملة للقارىء ٠

سألت ابنة صاحب المنزل الصغيرة السيد كيونير ، « لو أن أسماك القرش كانت بشرا ، هل ستكون أكثر لطفا بالأسماك الصغيرة الأخرى ؟ ! » أجاب السيد كيونير ، « بالتأكيد ! » لو أن أسماك القرش كانت بشرا لقامت ببناء علب عديدة فى البحر للأسماك الصغيرة مزودة بمستلزمات الحياة من نباتات وحيوانات أخرى لتأكلها ، ولحرصت بصفة دائمة على تجديد مياه هذه العلب وتوفير ضروريات الصحة العامة عموما فمثلا اذا ما أصيبت زعنفة سمكة صغيرة يضمد جراحها فى الحا ل لكيلا تحرم منها أسماك القرش بموت مبكر ٠ ولتنمو الأسماك الصغيرة بنفسية سوية خالية من الاحباطات لابد من اقامة مهرجانات مائية من حين لآخر فالأسماك السعيدة أشهى طعما من الأسماك المكتئبة ٠ ومن الطبيعى أن تكون هناك مدارس لتعلم صغار الاسماك كيف تسبح متجهة الى أفواه أسماك القرش وسيحتاج الأمر الى علم الجغرافيا مثلا ليسترشد به الصغار الى الأماكن التى يخلد فيها القرش الى الراحة والتكاسل ٠ الا أن الأمر الاساسى بالطبع هو التعليم الاخلاقى للصغار ـ فالتضحية بالذات طواعية وعن رضى هى أعظم المثل والقيم التى يجب أن تلقن للسمكة الصغيرة ٠ وعلى جميع الاسماك الصغيرة أن تؤمن وتثق بأسماك القرش وخاصـــة عندما تعدها بمستقبل عظيم ٠ ويجب أن تثبت هذه المدارس فى أذهان الصغار أن هذا المستقبل يأتى ويتحقق فقط بالطاعة ٠ كما يجب أن تحصن الصغار ضد جميع الميول الماركسية المادية الوضيعة ، وأن تبلغ أسماك القرش عمن يبدى هذه الميول ٠ لو أن أسماك القرش كانت بشرا فمن الطبيعى أن تقوم بينها الحروب لغزو علب الاسماك الاجنبية بما فيها من صغار ٠ وستدفع بصغارها لخوض هذه الحروب بعد أن تعلمها أن هناك ، تمايزا كبيرا بينها وبين صغار الاسماك الأخرى ٠ وكل سمكة صغيرة تقتل عدة أسماك من صغار الأعداء فى الحرب تقلد ميدالية من أعشاب البحر وتمنح لقب « بطل » ! ٠

لو أن أسماك القرش كانت بشرا فمن الطبيعى أن يكون لها فن ـ صور جميلة لأسنان القرش بألوان جذابة فخمة ولفكيه كأرضية

---

(١) وأحيانا تسـمى تأملات السـيد كيونير اذ أن بعض هذه الأقاصيص لا يتجاوز التأملات Meditations of Herr (Mr.) Keuner

للمتعة الايجابية يجد فيها الصغار ترويحا للنفس · وستعرض مسارح قاع البحر روايات تمجد بطولات صغار الاسماك فى سعيها السعيد الى فكى القرش · أما الموسيقى فيجب أن تكون خلابة ساحرة ليتدفق على أنغامها صغار الاسماك ـ وراء أعضاء الفرقة الموسيقية ـ يتدفقون داخل أفواه أسماك القرش فى حالة حالة تخامرهم الأفكار الممتعة ··· ـ أستسمح القارىء عذرا لايقافى تيار الاقصوصة ـ لا يشير الى أن برتولت برشت قد ثار على المسرح الفاجترى الأرسطى باعتباره مسرحا بورجوازيا يخدر الجماهير ويشل خـــلايا تفكيرها · ومن ثم خرج علينا بمسرحه الملحمى التعليمى الذى يخاطب ذهنية المتفرج مستغنيا عن كل العنـــاصر الدرامية والمسرحية التى تدعو المتفرج الى الاندماج عاطفيا · انه يود ايقاظ المتفرج المعاصر من ايهام أرسطو·· لنعد الى الاقصوصة

« ·· ولو ان اسماك القرش كانت بشرا بعد الانتقال الى بطون اسماك لن يكون الصغار سواسية كما هم الآن اذ سيعطى لبعضهم مراكز للتحكم فى البعض الآخر · فالأكبر منهم يسمح له بالتهام الاصغر · ولن يسبب ذلك سوى المتعة لاسماك القرش فهى فى النهاية ستحقق وجبة ادسم · وستسند مسئولية حفظ النظام الى كبار صغار الاسماك ممن وضعوا فى المراكز من معلمين وضباط ومهندسى العلب وما الى ذلك · باختصار سيصبح البحر متحضرا فقط لو ان اسماك القرش كانت بشرا ·

وبعد أرجو أن أكون قد وفقت فى ابراز السخرية الكامنة وراء كل كلمة فالمثل القديم يقول :« أيها المترجم ـ أيها الخائن !! » والترجمة خيانة لا شك فيها ·· فكل لغة هى وجود حى يتفرد بأفكاره وعاطفته وألوانه وظلاله · ومحاولة نقلها الى لغة أخرى ـ أى الى وجود آخر مختلف كل الاختلاف ـ لا تكون الا على حساب جوهرها وروحها » (٢) ـ فماذا وأنا أترجم عن الانجليزية المترجمة عن الأصل الألمانى ؟!

وهناك أقصوصة أخرى يحكيها السيد كيونير عن الصبى العاجز The Helpless Boy ـ وهو عنوان الاقصوصة ـ ويسخر بها برشت من معاناة الظلم فى صمت وبالتالى يدعو الى الايجابية والثورة ـ انها قصة الصبى الذى أدخر قرشين لدخول السينما فجاء صبى آخر اختطف منه قرشا · وعندما رآه السيد كيونير يبكى سأله · ألم تصرخ فى طلب النجده ؟! فرد الصبى لعم فعلت ! ثم انفجر باكيا فسأله السيد كيونير : ألم يسمعك أحد ؟! فرد الصبى : كلا ! فقال السيد كيونير : ايعنى هذا انك سلمنى القرش الآخر !! ثم اخذه منه ومضى فى سبيله دون أن ينظر الى الطفل ـ من الواضح أن برشت يرفض سلبية هذا الصبى ويناصر الظالم والمغتصب لامثاله من الضعفاء ، فى نفس الوقت يمجد الايجابية وان بدأت مجرد تساؤلات عامل مثقف Questions of a Studious وهى احدى القصائد التى تضمنها هذه المجموعة ـ ولأننى لست بشاعر فسأنقل للقارىء بعض هذه التساؤلات كما ترجمها عن الالمانية الدكتور عبد الغفار مكاوى : ـ

من بنى طيبة ذات الأبواب السبعة ؟
فى الكتب نقرأ اسماء الملوك
فهل حملوا الاحجار فوق ظهورهم ؟
وبابل التى تهدمت مرات عدة
من الذى أعاد بناءها فى كل مرة ؟
وليلة تم بناء حائط الصين
أين ذهب البناءون ؟
الاسكندر الشاب فتح الهند
هل كان وحده ؟
قيصر هزم الغاليين
ألم يكن معه طاه ؟
فى كل صفحة أرى نصرا
من الذى أعد مأدبة الاحتفال ؟
فى عشر سنوات يظهر رجل عظيم
من الذى يدفع له أجره
أخبار كثيره !
واسئلة مالها انتهاء ·

ومن الاقاصيص التى يحكيها السيد كيونير واحده عن عامل سئل فى المحكمة ما اذا كان يفضل أن يردد القســم الدينى أو المدنى · فأجاب على الفور : أنا عاطل· ويعلق السيد كيونير على هذا الجواب المقنع ـ وهو عنوان الاقصوصه ـ يعلق بقوله : « لقد أتضح لنا من هذه الاجابة أن فى مثل ظروفه لا معنى لمثل هذه الأسئلة بل ولا معنى للمحاكمة من أساسها ·

وتحظى قضية الطبقات العاملة باهتمام برتولت برشت ـ بحكم ايدولوجيته السـياسية ـ فنجده فى قصة « دائرة طباشـير أوجسبيرج » يمجد دور الخادمة آنا التى أنقذت طفل مخدوميها بعد أن تركاه وهربا أثنــاء حرب طائفية مسـلحة بين الكاثوليك والبروتستانت · وبعد انتهاء الحرب فوجئت الخادمة بالأم الفعلية تطالب بالصبى الذى تكبدت من أجله تضحيات جمة · ولكن القاضى زنجل دولينجر يجرى تجربة غريبة وذكية للتأكد من الأم الفعلية للصبى ـ فيكلف مساعده برسم دائرة من الطباشير يقف فى منتصفها الصبى ثم يأمر كل من المرأتين المتنازعتين بجذبه من ذراعيه ·· ومن تجذبه الى ناحيتها أكثر ·· فهى الأم الفعلية · وهنا وبعنف تجذب الأم الفعلية ذراع الصبى أما آنا الخادمة فتخشى أن تؤلمه · وتنتهى المحاكمة بأن يأمر القاضى بتسليم الصبى الى آنا الخادمة اذا أنها مثال الأمومة الفعلية بغض النظر عن صلة الرحم · وبنفس المنطق يرى برشت أن صاحب الحق فى الأرض هو من يخدمها ويجعلها تغل وتنتج لا من يملكها ·· فالكورس يقول فى نهاية مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ـ المأخوذة عن هذه القصة ·· وأنتم يا من سمعتم قصة دائرة الطباشير ـ احفظوا حكمة الأقدمين :

ان الاشياء ينبغى ان تعطى للذين يقومون عليها خير قيام فالاولاد للامهات اللواتى يرعينهم خير رعاية حتى يشبوا ويترعرعوا والوادى للذين يحسنون سقيه حتى ينتج خير الثمار (٣) ·

ومن القصص العلمى فى مجموعتنا قصة بعنوان « التجربة The Experiment قصة الطائر الميت الذى حشاه العــالم والفيلسوف المعروف فرانسيس بيكون ، حشاه بعد موته مباشرة بالثلج ليجرب مدى استمراره دون أن يتعفن · ولكن العالم يموت قبل أن يعرف نتيجة التجربة الا أن خادمه الأمين الذكى والذى استفاد كثيرا من صحبته للعالم الكبير ـ جاهد كثيرا لكى يعرض على سيده المحتضر الطائر المحشو بالثلج وقد نجحت التجربة ·

(٢) انظر مقدمة د· عبد الغفار المكاوى لترجمة قصائد من برتولت برشت المجلة العدد ١٨ يونيه ١٩٥٨ · والقصائد ترجمها عن الالمانية من كتاب

(٣) أنظر روائع المسرح العالمى العدد ٣٠ ترجمة د· عبدالرحمن بدوى ·

ولكن السادة العلماء زملاء بيكون يقيمون ستارا حديديا حول غرفته وبذلك لا يسعد العالم بنجاح تجربته قبل موته • وهنا يواصل الخادم الذكى محاولاته للتحقق من نجاح التجربة بان يشوى الطائر ويأكل لحمه الذى ظل كما هو بفعل الثلج — « وفى هذا الاثناء كان يأتى من بعد صوت مدفع يطلق التحية لفرانسيس بيكون العالم والفيلسوف العظيم » **وهكذا يعيد برتولت برشت تناول القصة العلمية من زاوية خاصة بغرض القاء الضوء على الجنود المجهولين وراء جميع الاكتشافات والمخترعات والانجازات البشرية العظيمة — وهم من الطبقات العاملة الكادحة التى يوجه اليها النصح فى قصيدته « امتداح العلم » :**

فتش عن المدرسة ، يا من تسكن العراء !
ابحث عن المعرفة ، يا من ترتعش من البرد
وانت ايها الجائع تشبث ، فانه سلاح
ان عليك ان تتولى القيادة
لا تخجل من السؤال ، ايها الصديق !
لا تقنع بما يقوله غيرك
افحص الامر بنفسك
ان ما لا تعرفه بنفسك
فانت تجهله •

أن فنانا صادقا لابد أن يكون داعية سلام فى عالم مصطرع مثل عالمنا — فماذا عن برتولت برشت المعاصر لحربين عالميتين ؟! •• تتضمن المجموعة قصة كتبها برشت عام ١٩٣٣ قبل ظهور النازية بالمانيا بعنوان « جندى مدينة لاكيوتات The Soldier of La Ciotat — لم استطع مقاومة اغراء ترجمتها للقارىء •

بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها وأثناء الاحتفال بتدشين احدى السفن فى ميناء مدينة La Ciotat جنوب فرنسا •• رأينا فى ميدان عام تمثالا برونزيا لجندى فرنسى يلتف حوله حشد من الناس • وعندما اقتربنا اذ بالتمثال رجل حى يقف جامدا دون حراك ويرتدى معطفا أشهب اللون وعلى رأسه قبعته المعدنية والسنكى مثبت فى حلته العسكرية — انه يقف جامدا على قاعدة عمود فى شمس يونية الحارقة ، وتغطى وجهه ويديه طبقة من البرونز • انه لا يحرك عضله من جسده ولا حتى أهداب عينيه • وتحت قدميه مثبت على القاعدة لافتة من الكرتون مكتوب عليها :

التمثال البشرى L'Homme Statue

أنا تشارلز لويس فرانشارد جندى فى الكتيبة حرف th • ونظرا لأننى دفنت حيا فى فيردوم فقد اكتسبت مقدرة عجيبة على البقاء جامدا دون حراك لأى فترة من الزمن •• كالتمثال • ولقد فحصنى الكثير من العلماء وقرروا أنه مرض لا شفاء منه ! أرجوا أن تتفضلوا بحسنة قليلة لرب أسرة عاطل !

ألقينا بقطع النقود فى طبق موضوع أسفل اللافتة وسرنا ونحن نهز رؤوسنا هنا يقف — جال فى خواطرنا — مسلحا حتى أسنانه جندى آلاف السنين الطويلة الذى لا يقهر ، الجندى الذى صنعت منه صفحات التاريخ ، والذى مكن الاسكندر والقيصر ونابليون من تحقيق وانجاز أعمالهم العظيمة التى نقرأ عنها فى الكتب المدرسية• هذا هو لا يحرك هدب عين •• أنه يظل (كما يقول) كالحجر خلوا من أية عاطفة عندما يدفع به الى الموت • طعنته سهام كل الازمان — المصنوعة من الحجر ثم من البرونز فالصلب ، وحصدته عربات الحرب التى كان يقودها الارتاكسيريكس وتلك التى قادها الجنرال لودندورف ، وسحقته فيلة هانيبال وخيول أتيلا تحت أقدامها ، ومزقته الرصاصات المعدنية التى يقذفها ببنادق تتطور باستمرار مع الزمن ومثلما كانت تفاجئه الاحجار الطائرة من المنجنيق كذلك كانت تفعل الرصاصات الكبير منها كبيض الحمام والصغير منها كالنمل — ومع ذلك فانه يقف بلا قهر دائما فى انتظار أوامر جديدة بلغات عديدة الا انه لن يعرف لم والى أين • انه لايمتلك البلدان التى يفتحها مثله مثل البناء الذى لا يسكن البيت الذى يبنيه • كما انه فى الحقيقة ليس من أهل المنطقة التى يدافع عنها • وأخيرا ينهى برشت قصته بهذا التساؤل : « ألا من علاج لهذا ؟! »

وفى قصيدة « الى مواطن » — احدى القصائد التى لا تتضمنها المجموعة التى نحن بصدد عرضها للقارىء — يوجه برتولت برشت هذا النداء الى مواطنيه :

أنتم ، يا من بقيتم أحياء فى المدائن الميتة
ارحموا أنفسكم !
لا تشعلوا نار حرب جديدة •
يا أيها الرجال ، القوا السكين من أيديكم
وامسكو المسطار — (المسرطين أداة بناء)
كان يمكن أن يكون لكل واحد منكم
سقف يبيت تحته
لو أنكم لم تقبضوا على السكين !
ايها الأطفال ، ناشدوا آباءكم
أن يفتحوا عيونهم
ويحموكم من الحرب

وتتضمن المجموعة قصيدة « كتيبة الاطفال » ١٩٣٩ التى يصور فيها بشاعة الحرب بقوله :

فى العام التاسع والثلاثين ، فى بولندا
دارت معركة دامية
العديد من القرى والمدن أحالته
الى تيه
الأخت فقدت أخاها
والزوجو زوجها فى الحرب
والطفل يفتقد والديه
بين النيران الحطام •

وهى قصيدة درامية بمعنى أنها قصة شعرية لها مقومات درامية •

وقبل أن أعود بالقارىء الى أقاصيص السيد كيونير التى يناقش فيها بعض القضايا الفنية كالشكل والمضمون فى العمل الفنى والنجاح الفنى لمثلة جيلة وما الى ذلك — أو أن نسمع معا بعض كلمات برتولت برشت « الى الأجيال المقبلة » التى تبدأ بـ :

حقا اننى اعيش فى زمن أسود !
الكلمة الطيبة لا يجد من يسمعها
الجبهة الصافية تفضح الخيانة
والذى ما يزال يضحك
لم يسمع بعد بالنبأ الرهيب
ثم تنتهى بقوله :

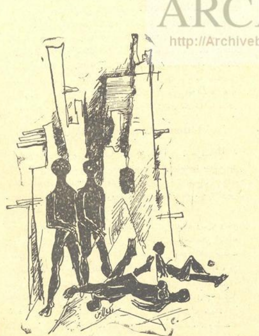
محدد لبعض مكوناتها • قال السيد ك : ان بعض الفنانين مثلهم مثل كثير من الفلاسفة عندما ينظرون الى العالم يفقدون المادة (المضمون) أثناء سعيهم وراء الشكل • لقد قمت يوما بعمل بستاني - أعطاني مقصا وطلب مني أن أقلم شجيرة ثمار ليضعها في أصيص بغرض تأجيرها في المناسبات الاحتفالية - على أن تكون كروية الشكل • وفي الحال بدأت أقلم وأشذب الزوائد ، وبعد وقت طويل من محاولاتي المضنية للحصول على الشكل الكروي لم أنجح - فبعد أن قلمت جزءا كبيرا من أحد جانبي الشجيرة اضطررت لعمل نفس الشيء لجانبها الآخر • وأخيرا تحصلت على الشكل الكروي - ولكنه شكل كروي صغير جدا • استاء البستاني لذلك وقال لي : أجل ! انه كروي الشكل ولكن أين المعنى المقصود من الثمار ؟!

ومن أقاصيص السيد كيونير (أو تأملاته) أقصوصته التالية :

رأى السيد كيونير احدى الممثلات تمر من أمامه فقال : « انها جميلة • وقال صديقه : لقد حققت نجاحا كبيرا لانها جميلة • فرد عليه السيد ك بضيق : « انها جميلة لانها حققت نجاحا كبيرا » • وهذه قيمة أعتقد أنها تحققت نسبيا في الحقل السينمائي والمسرحي في مصر - فلم يعد جمال الممثلة - وجمالها فقط العامل الأساسي الذي يفرش طريقها بالورود •• أو لنقل الأشواك •

وبعد أرجو أن أكون قد حققت غرضي من اشراك القارىء في الاستمتاع والاستفادة من « حكايات من التقويم » لمؤلفه الفنان الانساني العظيم برتولت برشت •





فكروا
عندما تتحدثون عن ضعفنا
في الزمن الأسود
الذي نجوتم منه
لقد كنا نخوض حربا اجتماعية
نغير بلدا ببلد
ونهيم بين البلاد
أكثر مما نغير حذاء بحذاء
يكاد اليأس يقنع
حين نرى الظلم أمامنا
وما من أحد يثور عليه
نحن نعلم :
أن كرهنا للانحطاط
يشوه ملامح الوجه
وان سخطنا على الظلم
يبح الصوت
آه ! نحن الذين أردنا أن نمهد الارض للمحبة
لم نستطع أن يحب بعضنا بعضا
اما أنتم

الذي يصبح فيه الانسان صديقا للانسان
فاذكرنا
وسامحونا

والآن ماذا يقول برتولت برشت عن الشكل والمضمون من خلال أقصوصة السيد كيونير المسماه « الشكل والمادة » ؟!••
كان كان المسيو كيونير يتأمل لوحة اهتم رسامها بتأكيد شكل



ولد دومييه فى السادس والعشرين من فبراير ١٨٠٨ ، وهى فترة كانت افكار جان جاك روسو لاتزال مسيطرة فيها على عالم الفكر ، مثلما كان نابليون مسيطرا على أوربا .

وكان والده من صانعى الزجاج المهرة ، ينتمى الى طبقة البروليتاريا الكادحة ، لكنه كان يكتب الشعر الى جانب حرفته ، وذات يوم ، نشرت له احدى الصحف قصيدة بعنوان : « صباح فى الربيع » . ولمع بريق الشهرة فى عينى الصانع الماهر .. فما كان منه الا أن اصطحب زوجته وابنه الوحيد ـ بعد ان فقد ابنته الكبرى ـ ونزح الى باريس بحثا عن تلك الشهرة التى لمعت فى خياله ..

ولم يحظ الأب من عالم الأدب الا بنشر تلك القصيدة الوحيدة ! فى حين راح الابن يذرع طرقات باريس ، مثلما ذرع من قبل طرقات مارسيليا ، يتأمل سكانها وقد سيطرت عليه فكرة واحدة : أن يرسم بقلمه كل هذه الاشكال الغريبة عليه والتى يقابلها فى كل خطوة وفى كل منعطف .

لكن الأب ، وقد ذاق مرارة السعى وراء المجد ، أبى على ابنه الاستمرار فى أى مجال من مجالات الفن فما كان من دومييه الا أن أخفى رغبته الملحة هذه ، وذهب سرا الى متحف اللوفر ، يتأمل ويرسم ساعات طويلة ، تحف القرون الماضية ، مبتدئا بتماثيل القرنين الثالث والرابع .

وهذا يفسر لنا ذلك الطابع المميز فى أعمال دومييه التى تبرز فيها الكتلة بوضوح .

وبعد أن فرغ دومييه من دراسة التماثيل اليونانية والرومانية ، انتقل الى قاعات التصوير وراح يدرس سر الظل والنور فى اعمال رامبرانت، ويدرس فن الكتلة المتماسكة وتوافق الألوان عند روبنز .

لكن الاب لم يوافق على هذا « التشرد » ، وقرر ان يلحق ابنه للعمل صبيا عند احد المحامين ليتعلم مهنة تنفعه ، وليساعده على تحمل اعباء المعيشة .

ومن هذه الوظيفة ندرك كيف عرف دومييه رجال القانون والمحاكم عن كثب ، وندرك سر براعته فى التعبير عن خباياهم .. وقد عبر دومييه عن هذه المحنة التى مر بها مرغما برسم شخصية «الحاجب» وهى خير تعبير عن تلك الفئة المحنكة فى دور القضاء

وذات يوم ، انفجر دومييه معلنا ضجره من هذه الوظيفة واستقالته منها . وبعد مشاورات عديدة نجح والده فى ان يعينه موزعا للكتب فى احدى المكتبات ! .. وحاول صاحب المكتبة جاهدا ان يجعل من دومييه تاجرا لكنه فشل مثل المحامى الذى سبقه .. فقد كان دومييه عنيدا ثابتا على مبدئه ، وتلك احدى مميزاته الواضحة . فكان عناده وثباته على ألا يسمح لأحد بأن يروضه فى وظيفة لايحبها أقوى من أى محاولة ..

وصرخت الام عندما ترك ابنها العمل ، وهلع الأب من « فشل » ابنه ، لكنه سرعان ما رضخ لرغبته واصطحبه الى احد اساتذة الرسم الذين كان قد تعرف عليهم .

ومرة ثانيا هرب دومييه !

هرب من هذه الدروس الجافة الصارمة ، ومن تكرار نقل أجزاء منفصلة متحجرة ، وانطلق الى حيوية الحركة التى كانت تجذبه فى الناس . لكن « التشرد » لم يكن ليساعده أو يساعد أبويه فى الحصول على لقمة العيش .. فلجأ دومييه الى احد اصدقائه لكى يدله على طريقة يتكسب منها تلك اللقمة المريرة ! وعرض عليه هذا الصديق ان يعمل حفارا للرسوم فى احدى الصحف .

كان فن الحفر فى الصحف آنذاك فى ذروته ، يجذب عديدا من الفنانين . ولم تمنعه وظيفته الجديدة من استكمال دراسته ومن متابعة دروس الفنان بودان فى الأكاديمية ، حيث درس فن التشريح عن قرب.

وبينما كان دوميه ينهل العلم والدراسة، كان جيل تلك الفترة – فترة الثلاثينات – يزداد ظمأ الى الحرية السياسية والاجتماعية • وسرعان ما تدفقت عبقرية دوميه معبرة عن أحداث ذلك الفجر الدامي – فجر ثورة ١٩٣٠ •

ويستطرد المؤلف ، فى سرد احداث هذه الفترة وفى الربط بينها وبين الفنانين المشتركين فيها • خاصة فى المجال الصحفى – حيث يعمل دوميه •

وباعتلاء لوى – نابليون العرش ، اعتلى الثوار المتاريس ••

ولم تعد للصحافة حريتها السابقة • لكن ذلك لم يمنع كل حزب من أن يتخذ من صحيفته سلاحا حادا وقد صدق بودلير عندما وصف هذه الفترة بأنها « أجمل عصر بالنسبة للكاريكاتير » ••

أما أونوريه دوميه، الجمهورى حتى أعمق خلجات نفسه ، فقد قرر أن يكرس حياته للدفاع عن الحرية وعن الانسانية والعدالة •• لكنه دفاع بطريقته الفنية ، ومن لوحاته فى تلك الفترة واحدة تمثل الملك البورجوازى « لوى – فيليب » كراعى غنم ، يجز صوف الخراف وقد علقت عليها شارة الثورة ، بينما كتب تحتها ذلك التعليق الساخر الصادق :

« أيتها الخراف المسكينة ، سوف يجزونكم دائما !•• »

فأعجب رئيس تحرير جريدة « الكاريكاتير » – تلك الجريدة التى ساهمت فى نشر حركة فنية واسعة بفضل ما كانت تقدمه من رسوم لمختلف الفنانين – وعرض على دوميه أن يعمل فى جريدته• وكان على دوميه رسم موضوعات تمثل تلك الطبقة الجديدة ، طبقة البورجوازية الصاعدة ، بكل ماتمثله من مهازل •• ومرة ثانية يستشهد المؤلف هنا بوصف شارل بودلير عندما وصف مجموعة رسوم دوميه فى تلك الفترة بأنها مكملة لأعمال بلزاك المعروفة باسم « المهزلة الانسانية » •

وأدت رسوم دوميه الكاريكاتيرية عن الملك البورجوازى ، وتمثيله فى شتى المواقف الساخرة الى الحكم عليه بالسجن ستة أشهر والزامه بدفع غرامة قدرها خمسمائة فرنك !

وصدرت صحيفة « الكاريكاتير » فى الثلاثين من شهر أغسطس عام ١٨٣٠ وبهالبيان التالى :

« فى اللحظات التى تكتب فيها هذه السطور ، يتم القبض على اونوريه دوميه ، عائل والديه الوحيد ، تنفيذا لعقوبة السجن الصادرة ضده بسبب رسمه لوحة « جارجانتوا » (١) الساخرة من الملك » •

واودع دوميه فى سجن « سانت – بلاجيه » ، بقسم الجرائم السياسية •

وكان سجن « سانت – بلاجيه » هذا يتكون من ثلاثة أبنية ، ترتفع جدرانها الضخمة لتحجب الشمس والهواء عن نزلائها باحكام ! أما الطعام المقدم فى الوجبتين ، فكان يتكون من مغرفة حساء واحدة أو من ملعقة من الخضر مع شريحة من الخبز الاسود • وهى كمية لاتكفى سد حاجة المرء الضرورية من الغذاء •

لكن دوميه لم يتأزم بسبب سجنه ، ولم يفقد روحه المرحة ، بل سرعان ما اندمج مع بقية المعتقلين السياسيين ، وراح يؤدى صلاة المساء معهم •• وكانت صلاة حماسية ، يقيمونها حول راية صغيرة بالية ، تتكون من الوان الحرية الثلاث ، ويتبعون هذه الصلاة السريعة بعدة أناشيد حماسية ووطنية، يختتمونها بالمارسلييز ••

واشتهر دوميه بين المعتقلين باسم لوحته « جارجانتوا » !

وكان يمضى طيلة الوقت فى رسم وجوه رفاقه تلبية لرغباتهم • وقد أفادته فترة الاعتقال فى أنها اكسبته خبرة فائقة فى التعبير عن مختلف الوجوه والمشاعر • ولم يمنعه رسم الوجوه المحيطة به من أن يوالى صحيفته بسلسلة من الرسوم الكاريكاتيرية ومنها المجموعة المعروفة باسم « الخيال » •

وفى الرابع عشر من شهر يناير سنة ١٨٣٣ ، صدرت صحيفة « شاريفارى » تعلن أن راسم هذه اللوحات ما زال مسجونا ، تنفيذا للحكم الصادر ضده باعتقاله وبالزامه دفع غرامة قدرها خمسمائة فرنك بسبب رسمه لوحته الرائعة « جارجانتوا » •

ويستمر المؤلف فى عرض الأحداث السياسية حتى يصل الى عام ١٨٣٤ • لم يكن الرأى العام قد هدأ بعد ثورة ١٨٣٠ ، بل كانت المظاهرات تتضاعف عنفا وحجما ، حتى كانت مذبحة ابريل، عام ١٨٣٤، تلك المذبحة التى خلدها دوميه بلوحته الشهيرة « شارع ترانسنونان » • وتمثل هذه اللوحة جثث الضحايا مبقورة البطون فى منازلها •• اذ كان الجنود يتبعون الثوار الى مساكنهم لاغتيالهم واغتيال جميع أفراد عائلاتهم ، حتى النساء والاطفال !

وكان معروفا آنذاك عن الجمهوريين انهم متعصبون،

---

(١) جارجانتوا اسم شخصية روائية قديمة ويعبر عن مارد ضخم ، لا حدود لنهمه ، بل هو ياكل كل شيء حتى أولاده •

حتى قيل انهم متعصبون حتى أطراف خناجرهم ! أما دومييه ، الجمهورى بحكم نشأته وبحكم معتقداته وأصدقائه ، فكان له خنجره المتعصب أيضا : قلم الحفر المدبب ..

وكان الجمهور يصطف طويلا لشراء لوحة « شارع ترانسنونان » التى دفعت بصيت راسمها ، وكان وقتها فى السادسة والعشرين من عمره ، الى أوسع مجالات الشهرة الفنية والسياسية .

وبينما السجون تمتلىء بالمعارضين ، كان دومييه يملأ الصفحات سخرية واحتجاجا. ومن أكثر لوحاته سخرية آنذاك ، تلك اللوحة التى رسم فيها الملك لوى - فيليب يتحدث الى أحد القضاة ، أمام جثة أحد المعتقلين ، وهو يحتضر ، قائلا : « أما هذا ، فيمكنكم اطلاق سراحه .. فانه لم يعد خطرا .. » ، وتبعتها لوحة أخرى بعنوان : « ورغم ذلك فهى تسير » . وهى تمثل أحد المعتقلين مكبلا بالحديد ، وهو يتأمل فتاة ترتدى علم الحرية وهى تسير وسط الحقول .

وبعد عدة أشهر ، وفى عام ١٨٣٥ ، فى تلك الفترة التى قال عنها لامارتين انها « فترة حكم الأفكار بالرعب والحديد » ، صدرت قوانين الرقابة المشددة على الصحف ، كما صدرت الأوامر باغلاق جريدة الكاريكاتير ، ولم يكن قد مضى على انشائها سوى أربعة أعوام ونصف ، لكنها كانت قد أثارت من الجدل وقدمت من الأعمال ما لم تثره ومالم تقدمه كثير من الجرائد الاخرى .

ورغم التغيرات الهائلة التى كانت تجتاح فرنسا ، فان دومييه لم يتغير ..

كان ثباته على كل مايعتنقه من مبادىء من أهم مميزاته الراسخة . أما رغبته الدفينة ، تلك الرغبه التى لم تمكنه لقمة العيش من التعبير عنها كما يريد ، فكانت التصوير بالألوان الزيتية .. ليعبر باللون عن كل مايعتلج فى نفسه من مشاعر - وكانت له القدرة على ممارسة هذا الفن . وقد كتب له اوجين ديلاكروا ذات يوم قائلا : « لا يوجد هناك من أقدره وأعجب به أكثر منك » . ولم يتوقف تقدير زعيم المدرسة الرومانسية عند ابداء الاعجاب فحسب ، بل كثيرا ماكان يمضى الساعات فى تأمل رسوم دومييه أو نقلها - تلك الرسوم التى تتميز بابراز الكتلة ، سواء بالشكل أو بالظل والنور .

وكان دومييه معروفا لدى فنانى ذلك الجيل ، محبوبا لدماثة خلقه ، ومشهورا بينهم بطيبة القلب، حتى صاروا يطلقون عليه اسم « الأب دومييه » أو « دومييه الطيب » .

وفى الثامنة والثلاثين من عمره عرف دومييه الحب، وتزوج من مارى - الكسندرين داسى ، البالغة من العمر أربعة وعشرين عاما ، وهى من فتيات الريف النضرات ، وكانت تعمل حائكة ثياب . وقد تم زواجهما فى السادس عشر من أبفريل عام ١٨٤٦، على أساس من الترابط العاطفى . ولا يوجد مايدل على أنه قد تم فى الكنيسة أو وفقا لتقاليدها التى لم يكن دومييه يستسيغها .

وظل دومييه حتى آخر لحظاته يعطف ويأنس برفيقة حياته التى استطاعت أن تقدر عبقريته ، بالرغم من نشأتها المتواضعة ، فعملت على توفير كل مايحتاجه من راحة لعمله . ويعتبر زواج دومييه والكسندرين - التى أطلق عليها اسم « ديدين » - مثلا لحياة الأسرة السعيدة ، أى أنها كانت حياة هادئة .. لكن مما لاشك فيه أن أعباء هذا البيت ، وان كان متواضعا ، ضاعفت من ضنك حياة دومييه.

لم يكتف دومييه بالحفر والتصوير كوسائل للتعبير الفنى عن آرائه وعما يشعر به ازاء قومه ، بل كان شديد الميل الى النحت شغوفا به . وكان دومييه يشكل الطين باصابعه الماهرة ليخلق تماثيل لا تقل روعة وسخرية عن أعماله الأخرى ، بل هى تكملة لها . ومن أشهر تماثيله ، تمثال «راتابوال» ، الذى يصور موظفى الحكومة ، بكل مافيهم من حذلقة ودهاء ، وتمثال « الغسيل » ، وتماثيل كثير من شخصيات عصره .

وفى أواخر عهد الامبراطورية الثانية ، حاول رجال الحكومة ضم الفنانين الأحرار الى جانبهم لاستغلال مكانتهم لدى الجماهير ، فعرضوا وسام الشرف على كل من كوربيه ودومييه ، لكنهما رفضاه باصرار . وعندما سأل أحد الحاضرين دومييه لماذا لم يرفض الوسام بضجة وصخب ، أجابه بهدوء : « وما جدوى ذلك ؟ لقد عملت ما أعتقد أنه واجب على وانا سعيد بذلك ، ولا يوجد معنى لأن أحول موقفى هذا الى استعراض جماهيرى ! »

وظل دومييه طيلة حياته يكره الشهرة أو السعى اليها ، بل كان شديد الحرص على أن يظل منزويا بعيدا عن الأضواء .

أما أوقات فراغه ، أو ماكان يتبقى له من وقت بعد الحفر والتصوير والنحت ، فكان يقضيه فى القراءة ، وخاصة فى قراءة كتابه المفضل ، رواية « دون كيخوته » التى كانت تثير فى خياله كثيرا من

المناظر . كما كان يتردد على المسارح مع صديقه كورو .

كان المسرح يجـــذب دوميه لما فيه من تناقض واضح بين الظل والنور ، ولما يجمعه من وجوه تزخر بالتعبيرات الغريبة ، بفضل تلك الاضاءة الحادة . وهناك تعلم كيف يحب موليير وكيف يرسم المشاهد العديدة من مسرحياته .

ورغم كل ما اشـــتهر به دوميه من عنف فى التعبير عن آرائه ، فقد كانت دمائة خلقه مثلا بين معاصريه . وظل طيبا وديعا ، يكره الاستبداد ويؤمن بالحرية والعدالة . ونلاحظ هذا الازدواج بين عنف التعبير وطيبة الخلق ، واضحا فى أعماله . فاللوحة التى يعبر فيها عن المواقف السياسية تتصف بالقوة والعنف ، أما تلك التى يعبر فيهـا عن الشـعب ، فتفيض طيبة وحنانا . وقد علق الناقد جان جيجو فى أحاديثه قائلا : « ان دوميه كان يترك حياته تسيل كما ينسـاب النبيذ من البرميل » .. وقد شبهه بالنبيذ لما فى المشروب من تناقض ، فهو يفيد الجسم ويغذيه وفى نفس الوقت يضيع العقول !

وكان لدوميه ـ رغم كل مافيه من تناقضات أو ازدواج ـ ايمان دفين لا يتغير . وهو ايمانه بالضحك .. الضحك دائما رغم كل مافى الحياة من آلام ، والضحك لمواجهة كل مايعتريه من أحزان . وتلك كانت فلسفته فى الحياة ، ومن أجلها كان يضحك الجماهير برسومه ..

ومن هذا الجانب الضـاحك ـ السـاخر يرى المؤلف ، ريمون اسـكولييه ، شـبها بين موليير ودوميه . فهو مثل الكاتب المسرحى اللاذع ، يتجه رأسا الى الهدف ، معتقدا أن الفكرة لابد وأن تتضح لنا دفعـة واحدة ، رمن مجـرد النظر الى الرسم ، دون حاجة الى قراءة ماتحته من تعليق .

وأثار البعض شـائعة أن دوميه لم يكن يكتب التعليق على رسوماته ، وأن هناك آخرين هم الذين يكتبون له التعليقات المناسبة للرسـم أو يمدونه بها ، ثم يقوم هو برسمها ! أما دوميه فكان يقول : « اننى أرسم لأعبر عن موقف معين ، فلو لم يكشف الرسم عما فيه ، فذلك يعنى أنه سىء ، ولن يزيده التعليق وضـــوحا . أما اذا كان الرسـم واضحا فلا داعى للتعليق ! » .

وذلك لا يعنى أنه كان يلجـــأ لغيره لكتـابة التعليقات . فمن المؤكد أن دوميه هو الذى كان يكتبها ـ أو على الأقل يكتب أغلبها .

وعندما فرضت الرقابة على الصـــحف وصدرت الأوامر باغلاق جريدة الكاريكاتير ، اعتقد البعض أن دوميه قد انتهى كرسام كاريكاتير ، ولكنه ظل مع ذلك يسخر من عصر الملكية ورجال البلاط ومن طبقة البورجوازية الصاعدة المتكالبة على المضاربات المالية ، ولم يكل من كشف تصرفاتهم والتعبير عن آرائه بصراحته اللاذعة .

ومن أهم النقاط التى عالجهـا المؤلف ، عـدم هتمام دوميه بالتعبير عن رشاقة المرأة ـ بالمعنى لفهـوم ـ ولا عن براءة الطفـولة ، فهـو لم يكن سجلا لرشاقة نساء عصره بل ساخرا منها . أما الأطفال عند دوميه فعلى الرغم من كثرة تصويره لهم فانه لم يعط الطفل ملامح سنه أبدا . ان دوميـه يعبر عن الطفل وكأنه يحمل من أعباء الدنيا وهمومها مايفيض عن كاهله .. لذلك كانت الاطفال فى رسومه كالاقزام .

ولم يتفوق على دوميه أحد فى التعبير عن قبح لمرأة ، وخاصة المرأة المتحذلقة .. لكن طيبته كانت تفيض عندما يتعرض لرسم الزوجـة الحنون أو الأم ، وما أشـــد سخريته من المرأة العابثة أو التى تحاول الهرب من وظيفتها الطبيعية ..

ومن هنا يكشـف لنـا «اسكولييه» فى كتابه عن جانب هام فى حيـاة دوميه وشخصيته ، وهـو موقفه من المرأة المثقفة : لقد كان الفنان السـاخر عدوا لدودا للمرأة المثقفة وخاصة تلك التى تحاول حشر أنفها فى الآداب والسياسة ، وتمثلت هـــذه الكراهية فى موقفه من جورج صاند ، التى كان يرى فيها مثلا للانحـلال بمحاولتها التدخل فى المكاتب السياسية والصحفية ، وخاصة بتدخينها الافيون!!

أما الشخصية التى أحبها كرسام لكثرة ماتفتحه من مجالات واسعة للتعبير السـاخر ، وعبر عنهـا كما لم يعبر عنها أى فنـان آخـر فهى شـخصية البورجوازى الفرنسى الصغير . فلقد عاش دوميه بين خلجاته وتربص لكل ثناياها .. كما اهتم بتلك الطبقة التى تحيا على هامش المجتمع ، والمكونة من الشـحاذين وفاتحى الأبواب وسـارقى القطط والكلاب وجامعى أعقاب السـجائر ، وعمل منهـا مجموعته الشهيرة باسم « غجر باريس » .

ولم يسلم دوميه بهجومه على المرأة وسخريته منها ، فـكثيرا ما كان زجاج نوافذ الجريدة يتطاير تحت تأثير انفعالاتهن ! ..

ولم يهدأ صراع دوميه السياسى رغم انقسـام الاحزاب ، بل توالت لوحـاته التى يعبر فيهـا عن آرائه الخاصة فى تلك الانقسامات الداخلية . ومن

أشهر لوحاته هذه تلك التى رسم فيها مبنى لم يكتمل بعد فى حين انهمك عمال البناء فى عراك طويل وكتب تحتها ذلك التعليق الصادق :

« كيف يتم البناء اذا تصارع العمال ؟ »

ومن النقاط الشيقة التى تعرض لها «ريمون اسكوليبه» أسلوب دومييه فى العمل . ذلك الاسلوب الذى ربما كان فريدا من نوعه ، قل من استخدمه من الفنانين فلم يكن دومييه يرسم من الطبيعة مباشرة ، خاصة شخصياته السياسية التى اشتهر بها بل كان يمعن التأمل فى الشخص الذى يود تصويره ، ويتتبع كل حركاته وانفعالاته ، وعند عودته الى المنزل ، كان يمسك بقطعة من الطين أو الصلصال ، وتنساب أصابعه عليها بسرعة غريبة ، مشكلا بهذه اللمسات الخاطفة أهم مميزات الوجه الذى رآه ، مؤكدا كل مايود اظهاره من تعبير . ثم يضع هذا التمثال أمامه ويرسم منه لوحاته !

وقد ساعدته هذه الوسيلة على استعمال مجالاته التعبيرية المفضلة فى آن واحد ، كما مكنته من الوصول الى تبسيط فائق والى امكانية الاستغناء عن التفاصيل واظهار بناء الكتلة المتماسك .

وقد مل دومييه الحفر فى أواخر أيامه ، غير انه ظل يمارسه مرغما اذ كان وسيلته الوحيدة الى لقمة العيش ، اذ لم تكن لوحاته أو تماثيله تعرف طريقها الى البيع آنذاك .. وقد بلغ ماحفره دومييه من لوحات ليتوغرافية أكثر من أربعة آلاف لوحة ، قام لوى ديلتيل بجمع طبعاتها فى أحد عشر مجلدا .

ومن مشاهدة هذا العمل الضخم ، يمكن القول بانه مكرس كله للانسان ، وكثيرا مايظهر فيه الانسان وحده ، فريسة لاهتماماته أو لعواطفه . أما الطبيعة أو الريف فلا تحتل فيه سوى مكانة ثانوية . ولم يكن ذلك جهلا من دومييه ، فقد رسم بضعة مناظر طبيعية لاتقل جمالا عن بقية أعماله الانسانية ، لكنه لم يكن يستعن بها الا بالقدر الذى يكفى لاظهار الشخصية أو الموضوع الذى يعبر عنه

ويشتمل نتاج عمله الضخم هذا على شتى الموضوعات الانسانية : ففيه تصوير للازمات السياسية والحركات الاجتماعية والاكتشافات الكبرى وتطور العادات وتقلبات الموضة .. أى أن كل مافى عصره من أحداث وحياة كان له صداه عند دومييه ، كما انه لم يغفل كل مافى عالم المسرح : والقصور ، وبورصة العقود ، والجماعات الدينية، والفنانين ، والتجار ، والعسكريين .. ويمكن القول بان قليلين جدا هم اللذين لم يمثلوا فى لوحاته ونجوا من سخريته !

وقد وصل دومييه الى قمة تمكنه تكنيكيا فى فن الحفر بسرعة غريبة . ولم يتقدم بعد ذلك كثيرا . أما التقدم الذى أحرزه ، فيتضح لنا فى جانب آخر هو : ألوانه الفجة وبساطة خطوطه .

ولم يتبق من آلاف الاحجار التى حفرها الا القليل . فقد كان يستعمل الحجر الواحد عدة مرات فور طباعته . أما تماثيله ، فقد أجمع النقاد على أن دومييه ، كمثال ، يعتبر بمثابة المقدمة لتماثيل رودان . ومن الامثلة الغريبة فى حياة دومييه ، عن مثابرته على مواصلة الدراسة ، أنه ظل حتى بعد وصوله الى قمم السهولة التعبيرية والتكنيكية ، يواظب على حضور محاضرات صديقه «ديكامب» فى أكاديمية الفنون الجميلة ..

ومن الاحداث الطريفة فى حياته الفنية ، اشتراكه فى تلك المسابقة التى أقامتها الدولة بعد ثورة ١٨٤٨ ، تخليدا لذكرى الجمهورية ، فقد تقدم دومييه بلوحة تمثل امرأة ضخمة من نساء الريف تفيض بالصحة ، وهى ترضع عاملين ، وتمسك راية الحرية بيدها ، فى حين جلس ثالث عند قدميها يقرأ بامعان .

وفجعت لجنة التحكيم من رؤية هذه « الحرية الضخمة » — وكانت تتخيلها أكثر رقة ورشاقة — ورفضت لوحة دومييه !

وكالفنانين الهولنديين ، كان دومييه يعتز بمناظر الحياة اليومية والداخلية للناس ، فهى تتيح له فرصة تقديم شخصيات ومواقف انسانية عديدة وجديدة — سواء بفضل تلقائية البيئة أو الاضاءة الخافتة التى يعيشون فيها ، وكلما تقدم به السن، كان يضفى على لوحاته مزيدا من البساطة التى قد تبدو اهمالا ، لكنها فى الواقع تفتح لنا آفاقا واسعة داخل اللوحة .

اما رسوماته بالالوان المائية ، فهى لا تقل قدرا عن لوحاته الزيتية بل تزيد عنها شفافية اذ كان لدومييه طريقته الخاصة فى استخدام هذا النوع من الألوان . فهى فى الواقع عبارة عن رسوم تخطيطية ، تحددها — فى بعض الاجزاء — بضع لمسات من الالوان الشفافة . لذلك فهى ليست رسوما مائية بالمعنى المعروف للكلمة . وكلها ، مثل لوحاته الزيتية أو المحفورة ، تعبر عن الانسان فى معركته مع الحيادة ومن أجلها .

ودومييه يقترب من هذا الجانب « الانسانى » فى موضوعاته ، من كل من ميليه وجويا ولايجد مؤلف الكتاب الشبه بين دومييه وجويا واضحا فى موقف كل منهما أو فى الزاوية التى ينظر منها فحسب ،

لكنه يرى الشبه بينهما جسمانيا أيضا . فكلاهما كانت له عينان ضيقتان ، وانف يرتفع فى كبرياء ، كما كانت لهما نفس الميول السياسية ونفس الدفعة التلقائية فى التعبير .

ولم يحظ دوميه باعجاب معاصريه فحسب ، وانما حظى باحترام وتقدير من جاءوا من بعده فكثيرا ما أبدى رودان اعجابه بدوميه قائلا بفخر : « دوميه .. ياله من مثال .. لقد علمنى الكثير ! »

اما جوجان ، فقد دون فى يومياته : « ان دوميه ينحت السخرية » .. ولو لم يكن على دوميه أن يستمر فى عملية الحفر التى ملها - ليقتات - لكان من أكبر مثال فرنسا ..

ومع طلائع عام ١٨٢٦٢ ، وبينما دوميه يزداد فقرا والما ، بدأ الجمهور يبتعد عن الفنان الساحر والمكافح القديم . ومع ابتعاد الجمهور اخذ بصره يبتعد عنه أيضا .. مما دفع الجريدة التى يعمل بها الى الاستغناء عنه واضطرته الى الاستقالة . وهنا يؤكد ريمون اسكولييه مرة ثانية أن دوميه لم يتخل عن قلم الحفر الا مرغما ..

ورغم فقره المدقع ، فلم يعرف دوميه سبيله الى استغلال الفرص والظروف . فذات يوم أخبره صديق له أن هناك تاجرا أمريكيا يريد شراء بعض لوحاته . ثم رجاه أن يهذب منظر غرفته قليلا ، وأن يطلب خمسة آلاف فرنك ثمنا للوحته الصغيرة! ولم يتصور دوميه ان هناك من يستطيع شراء احدى لوحاته بهذا المبلغ الضخم خاصة وانه لم يبع أى لوحة بأكثر من خمسين فرنكا !

ولكم تردد دوميه قبل ان ينطق بهذا الرقم امام التاجر الامريكى ، ولكم احمرت وجنتاه خجلا وارتباكا .. ووافق التاجر فورا وبلا أى تردد ثم سأله عن لوحة أخرى ، وارتبك دوميه خاصة وان صديقه لم يحدد له سعرا لها فطلب ستمائة فرنكا بعد تردد شديد . ورغم انها كانت لوحة أجمل من الأولى فان التاجر الأمريكى نظر اليه بازدراء وانصرف ! .

وفى أواخر عام ١٨١٣ ، عندما رأى رئيس تحرير جريدة « شاريفارى » التى كان يعمل بها دوميه انه خسر الكثير برفقته اياه ، عرض عليه العودة مرة ثانية . ولولا آلام الجوع والحاجة لما قبل . وفى الثامن عشر من شهر ديسمبر عام ١٨١٣ ، صدرت الجريدة وبها الخبر التالى :

« يسرنا ان تعلن اليكم نبأ عودة الفنان الساحر أونوريه دوميه ، بعد أن احتجب عنا ثلاث سنوات ليتفرغ كلية للنحت والتصوير .. »

واقامت الدار بهذه المناسبة احتفالا كبيرا ، حضره معظم المشتغلين بالفن والصحافة ، وكم تأثر دوميه بكل ما لمسه من تعبيرات الود والتقدير . ومن أجمل التعبيرات التى حظى بها الفنان ، ذلك التقدير الصامت الذى كان يكنه له كورو . اذ لم يكن يعلق على جدران مرسمه سوى لوحتين : احداهما لوالدته والثانية لدوميه .. ينظر اليهما كل صباح ويتأملهما قبل أن ينام ..

وعندما انطفأ نور عينى دوميه كلية ، أغرقته الايام فى ظلام الفقر ، حتى لم يعد فى مقدوره دفع ايجار مسكنه المتواضع . وذات صباح ، وصله ذلك الخطاب من زميله كورو .

« زميلى القديم ، كنت أمتلك كوخا صغيرا فى الريف لا أعرف ماذا أفعل به . فخطر فى ذهنى أن أهديه اليك . وبما أن الفكرة قد راقت لى ، فقد توجهت لتسجيله باسمك . أعرفك اننى لم أقم بذلك من أجلك وانما من أجل اغاظة المالك الذى تسكن عنده وحرمانه من وجودك فى داره ! ! »

ودمعت عينا دوميه وتمتم : « لو لم تكن كورو لما أمكننى قبول هذه العطية دون الشعور بالاهانة » .

وفى الحادى عشر من شهر فبراير عام ١٨٧٦ ، أصيب دوميه بشلل كامل فى المخ لم يمهله سوى يومين ..

وعندما ذهب أصدقاؤه الى الكنيسة رفض القس أن يعيرهم بساط الدفن الاسود نظرا لسخرية دوميه من رجال الدين ! مما اضطرهم الى السفر الى باريس لاستعارة بساط جنائزى من احدى الكنائس لكى لا يسير نعشه عاريا فى العربة ..

ولم تتكلف الدولة سوى أثنى عشر فرنكا فى دفن دوميه : ثلاثة فرنكات لكل رجل من حاملى البساط الاربعة ! لكن الصحف لم تترك هذه المهزلة تمر بلا تعليق . فكتبت صحيفة « الفرنسى » تقول : « ان هذه الفضيحة لا مثيل لها » .. اما الفنان كارجا فقد قال بمرارة وعن حق : « لو تكبد كل الذين عاونهم دوميه فى حياته مشقة الحضور الى هنا لما وسعتهم أرض المدافن الرحبة » .

أما النعش ، فقد غطاه الاصدقاء بالزهور .. زهور البنفسج والكاميليا والميموزا الخالدة !

وختم المؤلف كتابه بالاشارة الى موقف مدينة مارسيليا - تلك المدينة الغارقة فى عالم التجارة والمضاربات المالية - من ابنها دوميه .. فحتى يومنا هذا لم تفكر بلديتها فى اقامة متحف يضم أعماله ، أو حتى فى اقامة تمثال يخلد ذكراه فى أحد ميادينها !



أثر الشعر المترجم في حركة التجديد

في الشعر الحديث بين الحربين

فى كلية آداب بجامعة القاهرة، نوقشت الرسالة المقدمة من السيد حلمى محمد بدير لنيل درجة الماجستير فى اللغة العربية وآدابها .

وقد اختار الباحث لرسالته موضوع «أثر الشعر المترجم فى حركة التجديد فى الشعر الحديث بين الحربين » واشرفت عليه الاستاذة الدكتورة سهير القلماوى .

فى خلال الفترة الزمنية التى تبدأ مع سنة ١٩١٤ وتنتهى فى سنة ١٩٣٩ .. شهد الادب العربى تطورا كبيرا فى كافة ميادينه .. كما شهد الشعر على وجه الخصوص تطورا نقله ما كان عليه من تقيد بالمحسنات البديعية ومعانى المناسبات الى محاولة لسبر أغوار النفس الانسانية ، والتعبير عن آلامها وآمالها ومقدراتها .

ويقول الباحث ان هذا التطور الكبير كانت له أسبابه التى أدت اليه ، ودواعيه التى ساندت الحركة .. ولم يكن عسيرا على دارسى الادب بعامة أن يرجعوا جزءا هاما من هذه الاسباب الى الاحتكاك المتبادل بالآداب العالمية .. المنقول منها للغة العربية أو المنقول بلغته للمكتبات العربية .

ولقد كانت للشعر العالمى .. الانجليزى والفرنسى منه بخاصة بصماته الواضحة على تطور الشعر العربى الحديث .. فقد اهتم أدباء هذه الفترة بترجمة أشعار المدارس الادبية الانجليزية والفرنسية على صفحات المجلات الادبية والدوريات .

ويرى الباحث انه لم يكن من اليسير أن يبنى دراسته على القصائد المترجمة للغة العربية وحصرها والبحث عن مصادرها ، ومراجعها .. فالكثير من الدوريات التى كانت تصدر فى هذه الفترة قد اندثرت أعداد منها على مر الزمن .. بل وتمزق بعضها سواء فى المكتبات العامة أو الخاصة .. فاستعان بفهارس دار الكتب المصرية لحصر الدوريات الادبية التى كانت تصدر وقتئذ .. والتى كانت تنشر على صفحاتها هذه القصائد المترجمة .. وأعد بها فهرسا كاملا ألحقه بالبحث ..

وقد اكتفى الباحث منهجه لدراسة الشعر الانجليزى والفرنسى بصفة خاصة .. ولم يلتفت الى القصائد الشرقية المترجمة التى كانت تنشر أمثال قصائد طاغور والشيرازى وغيرهما .. واستثنى من هذه القاعدة نوعين من الشعر الشرقى هما .. رباعيات الخيام .. المترجمة عن نص فيتزجيرالد .. وترجمة البستانى لبعض قصائد تاجور عن نصها

الانجليزى ٠٠ لان هذين الشـاعرين كانت لهمـا ولاشك فلسفة خاصة وميدان يلحقهما بالميادين التى أثرت فعلا على الادب العربى ٠٠

وقد حدد فترة البحث من سنة ١٩١٤ حتى سنة ١٩٣٩ ٠٠٠ وكان تحـديده للسنة الاولى كبداية لفترة البحث ٠٠ يستند الى سببين هامين ٠٠ أولهما ٠٠ ظهور كتاب « جوهرة الشعر والتقريب » لطنطاوى جوهرى فى هذه السنة ٠٠ وثانيهما ظهور مقالات المازنى فى نقد شعر « حافظ » على صفحات عكاظ لانها مهدت مع مقالات العقاد وشكرى لظهور مدرسة جديدة فى النقد والادب ٠٠ غيرت ولا شك من معالم الشعر العربى كثيرا ٠

أما جعله سنة ١٩٣٩ حدا لنهاية فترة البحث ٠٠ يرجع ذلك الى اعتبارها السنة التى وقفت فيها هذه الموجات من الترجمة على وجه التحديد وبدأ بعدها نوع آخر من الاهتمام بالآداب الغربية يشبه الى حد بعيد اهتمام المتخصصين بفروع العلم المحددة ٠٠ وقد ظهرت بذور هذا النـوع من قبل فى تخصص الدكتور محمد عوض محمد ٠٠ فى ترجمة « جيته » أو وديع البستانى فى الشـعر الشرقى عند طاغور والخيام ٠٠ الا انه فى أثناء البـحث وجد قصائد لم ينشر فيهـا لاسم الشـاعر المترجم له ٠٠ واكتفى بالاشارة الى انها من الشعر الغربى ٠٠ وقد أدخلها أيضا فى الفهرس الذى أعده فى نهاية الرسالة ٠٠ وان كان لم يستطع تقييمها لهذا السبب ٠٠

ويرى الباحث ان الدارسين اهتموا بهذا الموضوع بطريقة كلية لا تصل الى الجزئيات الدقيقة ، وكان ذلك على أى حال يوضح مدى شعورهم بأهمية هذه الناحية فى الدراسات الشعرية الحديثة أما البحث الذى سـبقه بحق فى هذا الميـدان ، فهـو بحث الدكتورة لطيفة الزيات عن « حركة الترجمة الادبية من الانجليزية ما بين سنتى ١٨٨٢ ، ١٩٢٥ » ٠٠ فقد اهتمت فيـه بالمترجم من الادب الانجليزى الى اللغة العربية سواء فى مجال القصة أو المسرح ، أو الشعر أو الدراسات الادبية ، وهى وان كانت قد مرت على المترجم من الشعر مرورا عابرا ٠ لا يقف عند الجزئيات بقدر ما يقـف عند الحـدود العامة باعتباره جزءا من الرسالة وليس أساسها ٠

ومن هنا لم يكن مقدرا لها أن ترجع الى الدوريات العامة والمجلات الادبية التى نشر على صفحاتها الكثير من الشـعر المترجم وبالاضافة الى ذلك فقد توقف بحثها عند سنة ١٩٢٥ ٠

وفى بداية دراسته حاول أولا أن يعود الى فترة ما قبل سنة ١٩١٤ ، حتى ليوضح الارضية التى تعد امتدادا طبيعيا وتاريخيا لفترة البحث ٠٠ وقد حاول الوقوف عند الحقائق التى يمكن أن تضع أمامه صورة واضحة يستعين بها على توضيح معـالم هذه الفترة ، كمـا تنـاول الحالة الثقافية بكافة نواحيها السياسـية والاجتماعية والتعليمية ٠٠ وفى مجـال الفنون المسرحية ومجـال الطباعة والصحافة والنشر تتبع حركة الترجمة بصـفة عامة ، وعاد بهـا الى رفاعة الطهطاوى ٠٠ وخلص منها الى الترجمة الادبية التى لم يكن مقدرا لهـا أن تظهر مـع بداية حركة الترجمة العالمية لمـا فرضته الظروف السياسية فى هذه الفترة ٠ من اهتمام بالجيش وتسليحه وتقويته وما الى ذلـك ٠٠ وقصـيدتا رفاعة الطهطـاوى المنشورتان بكتابه « تخليص الابريز » ، وان كانتا لا تمثلان دقة الترجمة ، على حد تعبيره هو نفسه ، الا انهما ولا شك أول محـاولة فى العصر الحـديث لترجمة الشعر الغربى ٠٠ وتتبع المترجم من الشعر على صفحات « المجلة المصرية » سنة ١٩٠٠ والضياء سنة ١٩٠٣ و « الزهور » و « البيان » ٠٠ وحصرها جميعا فى فهرست خاص ألحقه بنهاية البـحث ٠٠ كما جمع المترجم من مسرح شكسبير الى اللغة العربية فى الفترة حتى سنة ١٩١٤ ٠٠ ولاحظ انهـا كانت فى بعض الاحيان محاولات بدائية للترجمة ، الا انها تمثل فى أحيـان أخرى محـاولات جادة وصادقة ودقيقة ٠٠

ثم تناول الياذة هوميروس الذى اضطلع بترجمته سليمان البستانى ، وكانت ولا شك من المحـاولات الهامة فى ميدان ترجمة الشـعر فى تاريخ الادب العربى الحديث ٠٠

ومن هذه المحاولات المنفردة أيضا محـاولة وديع البسـتانى لترجمة رباعيـات الخيـام عن نص فيتزجيرالد الانجليزى ، وكتاب (لوردبيرون) لمحمد السباعى الذى نشرته مجلة « البيان » سنة ١٩١٢ ٠

وكان الشعر المترجم من سنة ١٩١٤ حتى سنة ١٩٣٩ دراسته وبحثه هو مجال الفصل الثانى من الباب الاول ٠٠ وقد استطاع من خلاله أن يلم الماما كاملا ، بما يمكن أن يكون ضروريا لهذا البحث ٠٠ فتناول المترجم من هذا الشـعر الى اللغة العربية شعرا ٠٠ ثم المترجم منه اليها نثرا ٠٠ ثم تناول بعد ذلك مسرح شـكسبير ، ورباعيات الخيـام وعدة مترجمات أخرى مختلفـة « كفاوست » وجيته » ، و

« سقوط ملاك » للامرتين وبعض كتيبات أخرى ..
وقد كان من الواضح ان الاهتمام فى جملته قاصر على الشعر الانجليزى والفرنسى بصفة عامة، والرومانسى منه على وجه الخصوص .. وقد كان هذا طبيعيا باعتبار ان الرومانسية مجال طبيعي وحقيقى للتنفس من خلاله ..

وهذا الرأى قد سبقه اليه الباحثون الا انه بعد البحث والدراسة استطاع أن يؤيدهم فيه.. ونتيجة لهذا الاتجاه حظيت أشعار الرومانسية الانجليزية عند بيرون .. وشيلى .. ووردزورث وكيتس وأشعار الرومانسية الفرنسية عند لامرتين والفريد دى موسيه وفيكتور هوجو وغيرهما باهتمام المترجمين فى هذه الآونة ..

ثم تحدث عن حركة التجديد ممثلة فى المدارس الادبية التى ظهرت فى هذه الفترة ودور الثقافات الغربية وأثر الشعر الغربى بوجه خاص فيها .. فعاد الى مدرسة شوقى وحافظ ومطران وتوقف عند تأثرها بالشعر الغربى .. ووقوفها منه موقفا متفاوت الدرجات عند كل منهم .. فعلى الرغم من تأثر شوقى المباشر بالشعر الفرنسى وتأثره بالمسرح الشعرى على وجه الخصوص فقد يعد حافظ عن هذا المجال كثيرا ، وان كنا نجد له بعض قصائد مترجمة فى الاغلب عن نصوص نثرية عربية .. فى حين ان مطران نهل من هذه الثقافة الفرنسية نهلا وتأثر بها تأثرا واضحا .. لذا يرجع اليه أساس المدرسة الرومانسية العربية ، وكان اهتمامه واضحا بهذا الشعر المترجم فى مجلته « المجلة المصرية » التى أخذت بنصيب وافر فى هذا الميدان مع بداية هذا القرن ..

وانتقل بعدها الى مدرسة « الديوان» .. المدرسة التجديدية الاولى ، ليس بالمعنى الذى قصد بالتجديد عند مدرسة شوقى وحافظ ومطران .. ولكن بالمعنى الكامل لهذه الكلمة من تغيير فى المضمون والشكل الى حد بعيد.. وان كانت قد تمسكت كثيرا بالشكل العام للقصيدة الذى كانت تصر على كونه الوعاء الفنى الذى يصب فيه الشاعر كلماته ، ووقف الباحث عند تأثر ثلاثتهم ــ شكرى والمازنى والعقاد ــ بالشعر الانجليزى فقد أخذوا منه أخذا غير قليل فى مفهومهم لمعنى الشعر .. وحدا بهم هذا الى الهجوم العنيف على شعر شوقى الذى كان يخالف بطبيعة الحال المزاج العام لهذه المدرسة .

وكانت مدرسة أبوللو قد وضحت معالمها فى خلال هذه الفترة .. ووضعت ملامحها الاساسية على صفحات مجلتها التى حملت اسمها ، والتى كانت تضم بين دفتيها الكثير من القصائد والابحاث والآراء التى تعبر عن المعالم الكبرى لهذه المدرسة.. وتناول الباحث مدى تأثرها بالشعر الغربى .. ووقف عند المترجم فى شعر أبى شادى وعلى محمود طه .. وابراهيم ناجى ..

ثم تناول مدرسة المهجر .. وهى وان كانت تمثل التأثر المباشر بالثقافات الغربية الا انها لم تكن فى حاجة ماسة الى ترجمة الشعر الغربى للغة العربية.. فقد كان الجو العام لهذه المدرسة جوا تجريبيا خالصا فى حاجتها لترجمة هذا الشعر ؟ الا انها مع ذلك لم تكن تبعد عن هذا الميدان بقدر ما كانت تمثل التأثر المباشر والحقيقى بالاحتكاك بالثقافات الغربية فى منابعها ..

ثم تحدث عن حركة الترجمة الشعرية وعلاقتها بالفن الشعرى .. فتناول فيه ثلاث نقاط هامة فى مجال هذه الدراسة هى اللغة وموسيقى الشعر ، ووضوح أثر الاتصال بالغرب فى لغة الشعر وتنوع موسيقاه وأوزانه ، ثم تحدث عن الموضوع الشعرى وتأثره بالموضوعات الشعرية الغربية وتطور مفهوم مضمون الشعر تبعا لهذا الاتصال .. ثم تناول الصورة الشعرية ومفهومها، وتأثر هذا المفهوم بالصورة الشعرية الغربية ، وانتهى الى ان الشعر الغربى قد ترك بصماته واضحة على الشعر العربى وضوحا غير فى مفهوماته .

وأهم النتائج التى يمكن أن نخرج بها من هذه الدراسة هى :

أولا : ان بداية ترجمة الشعر اتجهت أساسا من الرومانسية بمعنى ان الحالة الاجتماعية والسياسية والثقافية لهذه الفترة هى التى أملت الاتجاه الى هذا الميدان .

ثانيا : اقتصرت الرسالة على بحث أثر الشعر الانجليزى والفرنسى لان هذين الادبين يمثلان المدارس الادبية المختلفة .

ثالثا : لم يكن الادب العربى منعزلا عن الآداب العالمية ولكنه كان دائم الاتصال بكافة الاتجاهات

والتيارات ويتضح هذا من اتصاله بالشعر بصفة خاصة .

رابعا : ظهور المدارس الادبية عندنا كان نتيجة لاحتكاك أدبنا بالآداب المختلفة .

بدأ مناقشة الباحث الدكتور عبد الحميد يونس .. فأثنى على البحث .. وأشاد بالمجهود الكبير الذى بذله فى محاولة جمع المادة التى تقوم عليها الدراسة، وهى القصائد المترجمة فى الفترة ما بين سنتى ١٩١٤ و ١٩٣٩ . واعداد فهرس كامل بها ألحقه بالرسالة . يعد ولا شك المعين الكبير للباحثين والدارسين من بعده . ثم تحدث عن خطورة هذا الموضوع الذى اختاره الدارس ، وصعوبة العمل فى الارض البكر التى لم يتناولها أحد من قبل ..

ولكنه أخذ على الباحث عدة مآخذ .. أهمها انه لم يقارن بين الترجمة فى العصر الحديث وبينها فى العصر العباسى .. وسأله عن السبب الذى من أجله لم يترجم الشعر فى العصر العباسى وترجم فى العصر الحديث ؟ .. ولماذا وقف العباسيون عند الفلسفة والجدل فى ترجماتهم .. ولم يترجموا شيئا من أشعار اليونان والرومان الاقدمين ؟ .

وقد أجاب الباحث بأن الاهتمام فى العصر العباسى كان متجها نحو الفلسفة بسبب الحالة الثقافية فى هذا العصر من أخذ ورد أدى الى نشأة للمذاهب الكلامية التى كانت ترد على أعداء الاسلام من ناحية، وتتجادل فى أمور الدين من ناحية أخرى .. أما بالنسبة لترجمة الشعر فلم يكن العرب يشعرون انهم بحاجة اليه وهم أشعر شعراء العالم كما كانوا يشعرون فى هذا الوقت ، وما ترجم فى العصر الحديث انما كان محاولة عامة لاستكشاف قوة المستعمر فى كافة نواحيه، فقد أحس العرب بأن هذه القوة التى استطاعت السيطرة على العالم العربى كانت لها ، ولا شك مبرراتها وأسبابها .

وأشار الدكتور عبد الحميد يونس الى محمد عثمان جلال الذى أسهم بدور كبير من الترجمة فى بداية هذا القرن وبعض القصائد المترجمة للغة العامية ، ورأى أن عثمان جلال يدخل فى ميدان المسرح أكثر مما يدخل فى ميدان الشعر .

وأشار الدكتور يونس الى خلط الباحث فى فهم معنى الكلاسية ، فقد لاحظ انه عندما تحدث عن شكسبير تحدث عنه باعتباره كلاسيكيا ، فوضعه فى الضفة المقابلة لبيرون وشيللى وكيتس ووردزورث من الشعراء الانجليز .. رغم أن كثيرا من الباحثين يعتبرونه رومانسيا كامل الرومانسية . وقد أجاب الباحث بأن شكسبير اعتمد كثيرا فى مسرحياته على التاريخ ، وهو وان لم يكن مبررا كافيا لتفسير الكلاسية عند شكسبير الا أن ظهوره كرومانسى لايبدو فى مسرحه بقدر مايبدو فى قصائده الغنائية .

وتحدث الدكتور شكرى محمد عياد عن منهج البحث وكيف يتضح من الفهرست المعد للموضوع ..

ولاحظ ان الباحث لم يوضح الغرض من التقسيم الذى وضعه للموضوع فقد تحدث فى الباب الاول عن حركة الترجمة .. وأفرد الفصل الاول لبدايات الترجمة وأسبابها فيما قبل سنة ١٩١٤ ، وهذا سليم ويحمل على أساس التقديم للموضوع ، ولكن الذى يلفت النظر هو الفصل الثانى الذى لم يتضح فيه المنهج وظل غامضا لم يوضح الاساس الذى بنى عليه ، وقد تناول الطالب .. الترجمة شعرا والترجمة نثرا ثم تناول مسرح شكسبير ورباعيات الخيام . فى نقاط متتالية ثم أفرد جزءا أخيرا تحت عنوان (مترجمات مختلفة) مما يدل على انه عندما أعياه وضع هذه المترجمات المختلفة تحت جزء من هذه الاجزاء أفرد لها جزءا آخر .. وكان يجب توضيح الغرض الذى من أجله تم هذا التخطيط .

ثم انتقل الى الباب الثانى وأشار الى أن الفصل الاول منه كلام معاد مكرر ، أما المجهود الواضح فعلا فهو فى الفصل الاخير الذى كان ينبغى أن يكون مائتى صفحة بدلا من خمسين .

وأشارت الدكتورة سهير القلماوى المشرفة على البحث الى أن الطالب بذل جهدا كبيرا فى توثيق نصوصه ، الامر الذى أخذ من الجهد الاكبر ، واستنفد طاقته ، خاصة وان الخدمة المكتبية لدينا ضعيفة جدا ، ولا تعين الباحثين على قليل أو كثير ، وتكون النتيجة أن يشغل الطالب أثناء بحثه بأشياء هو محتاج اليها .. وكان يجب أن تقوم بها الخدمة المكتبية وتهيؤها لطلاب البحث .. ولاحظت ان الطالب وصل الى نهاية بحثه مرهقا وكان يجب عليه فعلا أن يعطى اهتماما خاصا للفصل الاخير ، ثم ختمت حديثها بالتعبير عن رأيها فى ان الموضوع أضخم من أن يعالج فى رسالة ماجستير ، وقد حصل الباحث السيد حلمى بدير على درجة الماجستير بتقدير « جيد جدا » ..



شفاء النفس

لم يتح لى أن أتتلمذ عليه الا بالقدر الذى تتلمذ به معظم أبناء جيلى من دارسى الانسانيات الذين لم يتخصصوا فى الفلسفة وعلم النفس ، فقد قرأت معظم كتبه ومقالاته قراءة غير المتخصص ، ثم قدر لى أن أعرفه من خلال تردده على « المجلة » ، واسهامه ببعض أبحاثه فيها .

وزرته فى بيته مرتين ٠٠ الاولى بدعوة منه ليفرجنى على مكتبته ولوحاته التى يرسمها بنفسه ٠ كان هادىء النفس ، لم تفارق البسمة وجهه المشرق ، وهو يناقشنى فى شتى الموضوعات العلمية والفنية ، ويحدثنى عن دراساته وتلاميذه ، ثم وهو يطلعنى على ما تحتويه مكتبته من مراجع وموسوعات نادرة فى علم النفس وتاريخ الفن وفلسفته ٠٠ ويومها خرجت من عنده سعيدا متفائلا ، أحمل بين يدى مجموعة ضخمة من الكتب النادرة ، أعارها لى ، رغم حرصه الشديد على كل كتاب فى مكتبته ٠

أما الزيارة الاخرى ، فكانت منذ حوالى عامين ، وكانت قد تناهت الى أخبار مرضه واعتكافه بعد أزمته المعروفة مع الجامعة ، فصحبت الاستاذ يحيى حقى وذهبنا لعيادته ٠

رحب بنا الشيخ المريض ، وخيل الى أنه رجل آخر غير الذى عرفته ٠ كانت آثار السن واضحة على قسمات وجهه ، ومعها نظرات تائهة فى عينيه لاتكاد تستقر على شيء حتى تتحول عنه ، وعلائم اجهادشديد، وفزع ٠٠ حتى لكانه يخوض معركة رهيبة مع أشباح لايراها ٠

وسرعان ما بدأ يبوح بذات نفسه بلا تحفظ ولا ترتيب ، ويشكو مما تعرض له من مهانة أذلت كبرياءه وحطمت جسده وروحه ٠٠ وأكثر ما كان يؤلمه أن معظم من تآمروا عليه وكذبوا كانوا تلاميذه ذات يوم٠٠ وحتى تلاميذه المخلصين المقربين وقفوا يتفرجون وهم يشهدون دمه يسيل ٠٠

ومن خلال حديثه وشكواه الدامعة تجسد أمامى فى الحجرة شبح مارد رهيب للجحود ونكران الجميل ٠٠ لم أعد قادرا على تتبع تفصيلات حديثه ، فقد ملأت فمى مرارة ، وغامت المرئيات أمام عينى ٠٠ ولم أكره ساعتها شيئا مثلما كرهت ذلك الاحساس البغيض القاتل الذى يملأنفس الانسان حين يرى من أحسن اليهم وأتاح لهم من فرص السعادة والتقدم ما لم يكونوا ليحلموا به لولاه ، وهم ينهشون لحمه حيا ، ويبيعونه فى مقابل عرض زائل ، ويقفون فوق جسده ، ليصلوا الى ما تصوروا أنه المنصب الخطير أو الجاه الكبير ، وهو ــ فى حقيقته ــ لايعدو أن يكون مغنما حقيرا لايمكن أن يعدل راحة النفس التى تلازم الصدق والوفاء والعرفان بالجميل لاصحابه ٠

يومها خرجت من بيت الدكتور يوسف مراد حزينا يائسا ممزق النفس ، وقد اصطبغ الوجود من حولى بلون أسود قاتم ، رغم أن شمس يوليو الحارقة كانت تملأ الدنيا وتحرق أرض الشارع والهواء من حولنا ٠

وأخذت تتابع أمام عينى صور الجحود ونكران الجميل التى عرفتها فى حياتى ٠٠

تذكرت أستاذى العظيم يوسف كرم ، يوم قابلته بالاسكندرية فى ساعة مبكرة من صباح شات ، يهبط من الترام ، فتتعثر قدمه ، ويسقط فى الوحل ، وأتقدم لاعاونه على النهوض ، فيشكرنى دون أن يعرفنى ، ويشد قامته ، ويمضى فى طريقه ضعيفا واهنا ، ليلقى المحاضرة الاولى على طلبة قسم الفلسفة بكلية الآداب ٠٠ وأظل أرقبه والدموع تملأ مآقى ، وأسائل نفسى ، أهذا هو مصير العلماء والمفكرين فى بلادنا ؟!

لقد أفنى يوسف كرم عمره فى البحث والتدريس، وتخرجت على يديه أجيال وأجيال ، من بينهم كل أساتذة الفلسفة فى جامعاتنا ، ومع ذلك فقد ظل ، بعد أن جاوز السبعين ، ووهنت صحته ، وكل بصره ، مضطرا الى الخروج من بيته فى مثل هذه الساعة المبكرة ، ليكسب مايعيش به٠٠ ولو أنه تاجر بعلمه، أو بأى شىء آخر مهما تفه ، لقضى آخر سنواته فى بحبوحة من العيش ، ولوجد من الرزق مايكفيه مشقة العمل بعد أن تقدمت سنة وضعفت صحته ٠

وتذكرت أستاذى الكبير ابراهيم مصطفى ، وقد سألته ذات يوم : لماذا لم يصدر الجزء الثانى من بحثه الرائد « احياء النحو » ، وكان الجزء الأول قد أحدث ضجة كبيرة عند صدوره ، وتعرض لهجمات عنيفة ، شأن كل كتاب يحمل رأيا جديدا ، ويحاول الخروج على القديم المتوارث ٠

واذا بالاستاذ يتجهم ، وطبعه البشاشة ، ويثور ويعلو صوته ، وقد ألفنا صوته الهامس المنخفض ، ويقول :

« وماذا أفدتم مما ظهر فى الجزء الاول عن اعراب الاسم ؟! ٠ لو أن النظرية لقيت تقبلا حسنا وانتشارا بينكم ، وكسبت حميتكم ودفاعكم عنها ، لكان من حقكم أن تسألوا عن الجزء الثانى ٠٠ »

***

ويومها لم أجد أمامى سوى كتاب الدكتور يوسف مراد القديم « شفاء النفس » ، فلجأت اليه أبحث فيه عن شفاء لنفسى مما أصابها ٠٠ وتوقفت كثيرا عند هذه السطور أعيد قراءتها المرة بعد المرة ، وقد وجدت فيها أكبر العزاء ٠٠

« — ان نشدان الاوهام ونكران قدسية العمل والانفصال عن المجتمع وانطواء النفس على ذاتها ، كل هذا من ضروب الفرار من الواقع ومن أدلة العجز على مواجهة مشاكل الحياة بطريقة صريحة جدية ٠

— لا شك أن أخطر الامراض الخلقية وأشدها استفحالا ما يدور حول معنى الخداع — خداع النفس وخداع الغير — وما يتصل بذلك كله من رياء ونفاق وتظاهر ومخاتلة واضمار للشر ٠٠٠ ولعل شغف الانسان المتحضر بكل ما يتصل من قريب أو بعيد بمظاهر المدنية المادية يعود خاصة الى أن هذه المدنية تمكنه من أن يلبس رداء متصنعا ، وأن يخفى شخصيته الحقيقية وراء قناع خداع ٠

— أدى الترقى الصناعى فى نهاية الامر الى عكس النتيجة التى كانت مرجوة منه ٠ فان عوامل تحقيق الراحة وتوفير أسباب ما يسمى بالحياة السهلة التى لاتتطلب مجهودا جسمانيا كبيرا أصبحت على العكس من عوامل الارهاق العقلى والاضطراب النفسى ، وذلك لأن الوسائل أصبحت أغراضا ،وحالت دون رؤية الأغراض الحقيقية ، فزادت من الرغبات المفتعلة الكاذبة ومهدت السبيل الى ألوان عدة من الصدمات الانفعالية العنيفة ٠

— ليس الانسان أسير وراثته وجبلته الى الحد الذى كان يعتقد فى أواخر القرن التاسع عشر ، فانه يملك الى حد كبير أسباب شقائه كما أنه يملك أسباب سعادته وعليه تقع تبعة مصيره سواء أكان هذا المصير بائسا او هانئا ٠

— واجه الواقع ونم فى نفسك الاتجاه الموضوعى ٠ على هذا المبدأ يتوقف نجاحك فىمحاولتك معرفة نفسك ومعرفة الغير ٠

— لا يمكن أن تكتمل شخصيتك الا اذا شعرت فعلا بأنك عضو عامل فى مجتمع ، تسعى دائما لخدمته مهما كانت طبيعة عملك »

***

لقد قضى الدكتور يوسف مراد حياته كلها فى خدمة علم النفس ، واستطاع أن يضيف الى مكتبتنا مجموعة من الكتب الممتازة ، وأن يخرج عددا غير قليل من الأساتذة المتخصصين فى هذا الميدان ، فهو واحد من أهم رواد علم النفس فى العالم العربى ، ان لم يكن رائده الأول ٠ ومع ذلك فقد مات قبل أن يحظى بأى تقدير رسمى من الدولة ، فهل نطمع فى أن يمنح اسمه جائزة الدولة التقديرية ، ويطلق على أحد مدرجات كلية الآداب ؟ ٠٠

هذا أقل ما نكفر به عن جحودنا لفضله فى حياته ٠

